tact cu Mayer aflat, atunci, pe coasta Pacificului. Acesta se obligase să le asigure şederea de două săptămîni la New-York, dar a fost nevoie de alte săptămîni pînă ce Stiller să reuşească să-i convingă pe cei de la MGM să-i facă o probă Gretei. Cînd, în sfîrşit, i-au făcut proba, Stiller avea să constate că operatorul nu se pricepea să pună lumina pe chipul ei, în aşa fel încît s-o avantajeze. Cînd a cerut repetarea probei s-a ales cu răspunsul că e „un pisălog nesuferit".

„E un haos" a oftat Greta, „totul e un haos". S-au resemnat amîndoi cînd, la 9 iulie 1925, au fost chemaţi să semneze contractul cu MGM. Stiller urma să înceapă să lucreze de la data de 12 septembrie acelaşi an şi tot de la această dată, să-şi primească drepturile băneşti. El nu voia să facă însă absolut nimic pînă ce nu i se va asigura de lucru şi Gretei Garbo.

Avocaţii de la MGM şi-au dat seama că au în faţa lor un „balaur cu două capete". Stiller a insistat ca salariul pe care i-l propuneau actriţei să fie dublat iar contractul să fie redus de la cinci la trei ani, adică aceeaşi durata ca şi a contractului lui. Cei de la MGM au cedat, în principiu, în privinţa duratei contractului, nu însă şi a banilor. Deşi Garbo semnase un contract cu MGM-ul, la New York, la 26 august 1925, documentul juridic menţiona în mod greşit că el fusese semnat la Los Angeles. Niste ochi mai pricepuţi de la Culver City au observat aceasta abia după o lună. Este sau nu este deci valabil contractul? — aceasta era întrebarea.

Socul urma să apară, cînd s-a descoperit că Greta nu împlinise încă 21 de ani, în momentul semnării contractului. Părea mult mai în vîrstă şi nimănui nu-i trecuse prin cap să verifice vîrsta. După alte amînări şi după ce i s-a cerut mamei ei să-şi dea consimţămîntul, Greta Garbo avea să semneze, în sfîrşit, un contract valabil cu MGM-ul. La 18 septembrie 1925.

„În lumea asta nouă şi dură, nu mai e loc pentru mine"

Singurul lucru bun în această perioadă de dezorientare au fost — după cum arată biograful — fotografiile de studiou făcute de Arnold Genthe, pe care Garbo îl întîlnise printr-o cunoştinţă întîmplătoare.

Fotograful (născut la Viena) a fost primul care s-a priceput să accentueze senzualitatea buzelor ei ca şi a pleoapelor ei grele, să pună în valoare fruntea înaltă şi netedă, părul moale şi bogat care părea o coroană. Greta Garbo avea acum aerul unei femei în care se îmbinau o anume provocare cu o spiritualitate cu totul deosebită. În nenumăratele fotografii făcute de Genthe ai fi zis că nici nu e vorba de una şi aceeaşi femeie, ci de mai multe. Odată expediate la Culver City, fotografiile acestea au făcut senzaţie şi mulţi şi-au exprimat dorinţa să lucreze cu Greta Garbo. Se spune că atunci cînd una din fotografiile favorite a apărut în revista „Vanity Fair's" (adică „Bîlciul deşertăciunilor",) însoţită de explicaţia „O nouă stea din nord — Greta Garbo", căutătorii de talente au dat buzna dornici să afle cine era această „femeie divină" şi să-i ofere contracte. Dacă relatarea aceasta este adevărată, atunci este puţin probabil ca ea să se fi petrecut în studiourile MGM conduse cu

A vrut să joace şi în comedii, dar era folosită doar ca femeie fatală (în *Sărutul* lui Feyder)

Examenul sonorului a trecut (Garbo în *Vălul pictat* de R. Bolewslawski)

mînă forte și unde nimeni nu ajungea să pună piciorul dacă nu era chemat și dorit.

Pentru un star de la Hollywood însă, nimic din toate aceste succese nu însemna certitudine. Singurul fapt cert este că atunci cînd a murit, Stiller avea lîngă patul de suferință una din excelentele fotografii ale Gretei Garbo, făcute de Genthe.

La Los Angeles, Garbo și Stiller au fost, în sfîrșit, primiți altfel. Au început și întrebările: „Ce planuri aveți?" Garbo: „Aș vrea să-mi găsesc o cameră la o familie plăcută". Răspunsul ei decepționează. Atenția Gretei este atrasă de niște pachete aduse de cei de la comitetul de primire. „Astea sînt cadouri pentru mine?" îl întreabă pe Rolf, secretarul ei. „Și da, și nu" sună răspunsul acestuia. La hotel, cadourile sînt despachetate. Sticle de lichior fuseseră ambalate cu dibăcie ca să nu fie descoperite de privirile iscoditoare ale agenților. Era în plină prohibiție.

Studioul a închiriat o căsuță pe plajă, la Santa Monica, pentru Stiller și un apartament pentru Greta Garbo la hotelul „Miramar" din apropiere, al cărui patron era norvegian. Pacificul, cu apele lui cenușii era cu totul altceva decît golful cristalin de la Stockholm. Pe amîndoi îi încerca mereu dorul de casă. Fotografiile din această perioadă lasă impresia tihnei, lucru cu totul înșelător. Garbo și Stiller lenevesc pe plajă, dar încetul, cu încetul începe procesul de modelare a Gretei Garbo după canoanele hollywoodiene. Sub calmul aparent, amîndoi ascundeau neliniștea și nefericirea, se simțeau străini și nu primiseră încă nimic de lucru. Garbo, cu timiditatea ei, era de părere că lumea nu trebuie să știe nimic despre felul cum își petrece timpul în afara platourilor. Unul din motivele pentru care o admira nespus pe Lillian Gish era tocmai acela că „Gish e genul de star care nu dă mîna cu boxeurii". De fapt, Lillian Gish a exercitat prima influență hollywoodiană asupra Gretei Garbo, o influență pe care ea a resimțit-o ca pe o binefacere. Îi admira felul cum se purta cu cei care îi propuneau angajamente, dezinvoltura cu care refuza oferte de mîna a doua. Cînd a căzut în dizgrație și a dispărut de pe marele firmament al Hollywoodului, Lillian Gish părea să-i fi transmis Gretei Garbo toate calitățile ei.

Stiller este autorizat, în cele din urmă, să facă probe Gretei și probele astea — ține să precizeze Walker — aveau să-l entuziasmeze pe Monte Bell, regizor și director de contracte al MGM-ului, care tocmai viziona jurnale de actualități despre calamitățile produse de inundații, în vederea filmului **Torentul (The Torrent)** o ecranizare după Blasco Ibanez. Pe loc a chemat-o pe Greta. Ea a ezitat dar Stiller a sfătuit-o să accepte. „E un pas înainte, un pas foarte important" i-a spus el, deși Greta urma să lucreze în regia lui Bell și, nicidecum, împreună așa cum speraseră. În **Torentul**, Garbo a avut șansa să joace alături de Ricardo Cortez, pe vremea aceea rivalul lui Rudolf Valentino în roluri de „latin lover". După moartea lui Valentino avea să rămînă urmașul lui.

Torentul a fost, într-adevăr, așa cum prevăzuse Stiller, un pas înainte pentru Greta Garbo. Premiera filmului a avut loc la 21 februarie 1926. Și chiar dacă nu e vorba de un mare succes, adevărata lui importanță este de a o fi pus în valoare pe Greta Garbo, după cum subliniază comentatorul englez. Și iată de ce: Greta Garbo trece aici printr-o serie de ipostaze — de la fata venită de la țară, pînă la primadona ipocrită și provocatoare. Ea parcurge o succesiune de stări și trăiri care au dus la afirmația că, în **Torentul** lui Bell se văd, de fapt, toate filmele viitoare ale Gretei Garbo."

Operatorul William Daniels s-a priceput de minune să exploateze toate resursele actriței. Așa a început colaborarea și prietenia de 14 ani și 19 filme dintre Greta Garbo și William Daniels.

Daniels, căruia îi erau îndatorate multe alte staruri hollywoodiene, nu admira pe nimeni. Era un om rece, direct, dar de un realism tonic. Cu Garbo, Daniels a stabilit o legătură mult mai strînsă și, cu siguranță, de o mai mare profunzime decît oricare alt regizor care a lucrat cu ea. În duminicile libere, își pilota avionul deasupra locuinței ei, balansînd aripile mașinii zburătoare în semn de salut prietenesc. De multe ori Garbo era surprinsă în timp ce făcea exerciții de engleză, profesor fiindu-i Daniels. Își spunea într-una, ca pe o lecție: „Garbo, ești o persoană importantă". Daniels îi răspundea: „Sigur că da, Greta tu ești importantă, mai importantă decît toți ceilalți". Nici ea, și nici el nu-l puteau suferi pe îngîmfatul de Cortez pe care Greta îl poreclise „Dovleacul". „Garbo e importantă" **Impor-**

tant și **importat** sunau pentru ea cam la fel și însemnau același lucru, mai ales după ce citise cronicile la **Torentul**, în care critica se oprea asupra aerului „neamerican", pe care Garbo îl aducea pe ecran. Unii o comparau, totuși, cu alte stele ale Hollywoodului de atunci: Norma Talmadge, Carol Dempster sau Gloria Swanson.

Criticul Laurence Hall scria în „Motion Pictures": „Cînd criticii se văd siliți s-o compare cu alte stele de tip vechi, e clar că a apărut un nou tip de stea de cinema". Și nu va trece multă vreme și toată lumea va remarca personalitatea și, mai ales, unicitatea Gretei Garbo.

Sigur, nu toată lumea a văzut în **Torentul** un succes personal al Gretei Garbo și nu puțini dintre compatrioții ei suedezi i-au prezis un apropiat sfîrșit artistic. Circulau și tot felul de glume pe seama „întîmplărilor de la filmare" cum li s-a spus, iscate, se pare, de faptul că Greta nu știa încă englezește. Într-una din scenele dramatice ale filmului — relevă biografui englez — Garbo trebuia să cînte la pian cîteva măsuri dintr-un cîntec foarte la modă „Vreau să fiu fericită, dar nu pot fi pînă cînd nu te fac și pe tine fericit"... Starea ei de spirit urma să se schimbe treptat, în timp ce cînta, trecînd de la tristețe la veselie. Neînțelegînd însă cuvintele, Garbo cînta pe același ton de profundă melancolie pînă ce toți din jur au izbucnit în rîs.

Predilecția ei pentru comedie avea să fie folosită, mai tîrziu, în **Ninocika**. Cei de la MGM au încercat s-o facă să semneze, chiar cu o săptămînă înainte de începerea filmărilor, un contract pe cinci ani. Ea s-a opus. Între altele și pentru că Stiller avea un contract pe numai trei ani și vroia să fie liberă să părăsească MGM-ul odată cu el.

Dornici să exploateze debutul senzațional, MGM-ul a renunțat, pe moment, la un nou contract și a grăbit intrarea în producție a unui nou film, **Ispititoarea (The Temptress)** regizat de Stiller, fericit să lucreze cu ea, iar Greta, de asemenea. Au fost însă împreună doar zece zile, pentru că brusc, cei de la MGM l-au schimbat pe Stiller. O umilință? Dosarele MGM-ului nu oferă nici o dovadă în această privință. Ele conțin doar afirmația unor martori oculari care pretind că regizorul suedez nu se adaptase stilului de lucru al studioului american. Circulau bîrfe de tot felul între altele că i se ceruse lui Antonio Moreno, partenerul Gretei în film, (un alintat al studiourilor și al publicului) să-și umfle părul ca o creastă de cocoș, spre a fi astfel puțin mai înalt decît Greta. Se mai spune că, spre deosebire de regizorii locali care-și gîndeau și organizau cadrul înaintea filmărilor, Stiller prefera să facă îndelungi repetiții pe platou, lăsînd și inspirației și improvizației un anume rol. Numai că toate astea însemnau timp, deci bani în plus. Pe de altă parte, conducătorii MGM-ului aveau foarte proaspătă în minte o altă experiență, teribil de neplăcută, făcută cu Stroheim (la **Văduva veselă**). Nu mai erau dispuși să cadă în recidivă.

Odată cu înlocuirea lui Stiller, partenerul Gretei Garbo a fost și el schimbat și a venit John Gilbert, idolul romantic al Hoolywoodului și vedeta masculină cea mai bine plătită. Cum la 9 august 1926, Rudolf Valentino moare în timpul filmărilor la **Carnea diabolică (Flesh and the Devil)**, John Gilbert îi moștenește rolul (avea pe atunci 29 de ani, cu opt mai mult decît Garbo). Era, de fapt primul american pe care Greta îl cunoștea îndeaproape. O apariție benefică! „Are atîtea calități — mărturisea ea la un moment dat — și atîta încredere în el! E un om atît de tonic. În fiecare dimineață, la ora 9 e gata să joace alături de mine și se poartă atît de drăguț încît mă simt ceva mai aproape de America asta ciudată".

Noul cuplu cucerea pe ecran ca și în viața de toate zilele. Garbo și Gilbert își asumaseră statutul unei legături publice. Luau masa împreună și se plimbau pe dealurile Hollywoodului. El o alinta spunîndu-i „Flicka" („fată", în suedeză) și își botezase iahtul „The Temptress" — („Ispititoarea,") după personajul interpretat de ea. Greta îi spunea: „Yacky". Gilbert

Destinul Gretei Garbo se nuanțează: din vampă devine vampir (*Ispititoarea* lui F. Niblo)

vorbea despre Garbo ca despre cea mai seducătoare creatură întîlnită de ei, capricioasă ca un drac, temperamentală și fascinantă. Nu se știe dacă și cît l-a iubit Garbo. Ea era fascinată mai mult de ce reprezenta ei ca vedetă. Pe atunci, admiratorii doreau ca vedetele să se îndrăgostească și în afara ecranului, la fel ca în filmele în care jucau. Garbo fusese prevenită de „celebritatea în stil american". Dacă Stiller i-a fost un „mentor de fier" în Europa, Gilbert a învățat-o să devină stea în lumea Hollywoodului.

Se vorbea că se vor căsători, dar într-o scrisoare pe care a trimis-o unei prietene suedeze, Garbo îi spune acesteia: „Bănuiesc că ai citit prin ziare despre mine și un anume actor american. Să știi că nu am de gînd să mă mărit cu el așa cum scriu ziarele. Aici lumea e nebună după știri senzaționale." Oricum, afecțiunea pentru Greta l-a făcut pe Gilbert să accepte ca pe afișele filmului **Carnea diabolică**, numele amîndurora să figureze la egalitate. La Hollywood și dragostea se exprimă în bani. Așa cere celebritatea. Numai că Garbo avea să observe cu o luciditate tăioasă că egalitatea de pe afiș nu era și pe statele de plată. Pe deasupra, Gilbert avea o poziție specială, se bucura de o mare independență și putere și avea chiar dreptul să își trimită un reprezentant de afaceri care să discute în numele lui cu directorii studiourilor, ba chiar să respingă un scenariu dacă nu-i plăcea. Garbo în schimb, trebuia să accepte tot ce i se oferea. Gilbert se pricepea de minune să folosească statutul lui de vedetă în timp ce Garbo, deloc. Nici nu o interesa, căci, spre deosebire de celelalte vedete, al căror **eu** devenea dominant, Garbo părea că a rămas indiferentă la succes. S-ar spune că Greta Garbo a primit succesul cu apatie. Cincisprezece ani mai tîrziu — adică atunci cînd nu avea încă 40 de ani, Garbo a renunțat la celebritate fără dificultate deși se afla la apogeul carierei sale.

Neplăcerile în relațiile cu MGM-ul s-au ținut lanț și Garbo se plîngea că, deși în contract se stipula că va trebui să interpreteze trei roluri pe an, în realitate i se cereau mai multe. Duelul cu avocații MGM-ului devenise patetic. Marele succes de casă al **Cărnii diabolice** avea să schimbe lucrurile. onorariul majorîndu-i-se simțitor. Pe atunci numai Gilbert era mai bine plătit decît ea, și trecea drept o performanță ca o actriță venită de doi ani la Hollywood și cu numai trei filme la activ, să beneficieze de astfel de condiții.

Urmează un alt film și alt succes: **Anna Karenina** a cărui premieră a avut loc la 29 noiembrie 1927. Sigur că titlul nu era **Anna Karenina** ci fusese schimbat în **Love (Dragoste)** în primul rînd dintr-o strategie a reclamei. Pentru ca pe afișul filmului să se poată scrie: „Gilbert and Garbo in Love" (adică îndrăgostiți). În timpul filmărilor, Gilbert, romantic în viață ca și pe ecran, i-a propus nici mai mult nici mai puțin Gretei Garbo „să fugă împreună în lume și să lase totul baltă". Numai că Garbo nu avea deloc spirit de aventurieră. Următorul ei film **Femeia divină (The Divine Woman)** — care avea să-i atragă mai tîrziu Gretei și apelația universal cunoscută de „Divina" —, văzut în premiera la 14 ianuarie 1928, s-a pierdut și nici pînă astăzi nu s-au putut găsi toate rolele și negativele. Filmul a demonstrat posibilitățile interpretative ale actriței conduse aici de co-naționalul ei, regizorul Victor Sjöstrom (prima și ultima lor colaborare, de altfel).

Nu voia sau nu putea face față unei petreceri

În același an, 1928, a început **Doamna misterioasă** (sau **Șarpele**, cum este mai cunoscut filmul). Arăta în acest film foarte obosită, iar o prietenă spunea despre ea: „Greta poate fi veselă și să arate foarte bine pentru ca după cinci minute să fie deprimată și bolnavă". Revista „Photoplay" publică în numerele pe aprilie, mai, iunie 1928 cel mai lung interviu acordat de Greta Garbo. Ca toate interviurile ei și acesta avea un subtext revelator pentru strategia reclamei folosită de cei de la studiou în vederea modelării unei imagini. Campania aceasta o conducea un om renumit pentru abilitatea lui, Harry Edington. Despre familia ei, Garbo refuză în acest interviu să dea pînă și cel mai mic amănunt. „Numele fratelui meu sau al surorii mele? Dar ce importanță are asta? Ei îmi sînt cei mai apropiați oameni și nu văd ce rost ar avea să le dau aici numele. Pur și simplu, mi-ar face rău treaba asta. Și mi-ar displace profund să le văd numele în ziar". Refuzînd apoi să dezvăluie și cel mai mic detaliu despre tot ce privea viața ei particulară, Garbo își găsea un fel de „fascinant negativism" — așa cum au remarcat unii comentatori — dovedind, astfel, un mod de a-și afirma propria personalitate. În ce privește zvonurile despre o eventuală căsătorie, Greta s-a exprimat așa: „Îndrăgostită? Sigur că am fost și eu îndrăgostită. Cine n-a fost îndrăgostit la viața lui? Căsătorie? Am spus-o de mai multe ori pînă acum: nu știu. Îmi place să fiu singură". Interviul era ilustrat cu o serie de fotografii: Garbo singură la examenul de la Academia de artă dramatică, Garbo la Constantinopol, în vederea filmării peliculei **Odalisque** (care de fapt nu s-a mai realizat), Garbo pe plajă la Santa Monica. Totul scotea în evidență singurătatea actriței și misterul ce învăluia persoana ei. De ce această femeie atît de frumoasă, atît de înzestrată și care se bucură de celebritate este tot timpul singură? La sfîrșitul interviului Greta Garbo avea să dea ceea ce s-a numit „o licrărie a infinitului".

„Nu știu niciodată ce am de gînd să fac atunci cînd nu lucrez".

Ceea ce se anunța aici ca o indiferență profundă avea să devină o adevărată natură, faimoasa ei indecizie.

A urmat în 1929 filmul **Orhideea sălbatică** (primul ei film american în care juca rolul unei „femei bune"). Pleacă apoi în mod inopinat în Suedia. La întoarcere, filmează în **Dreptul la dragoste** și dă o adevărată bătălie cu cei de la MGM care vroiau să-i schimbe reședința la un hotel „en vogue" — „Beverly Hills" — unde ar fi devenit o pradă sigură a vînătorilor de autografe. Refuză și se stabilește într-o casă în stil spaniol, singuratică, cu un gard înalt de beton pe Chevy Chase Drive, la numărul 1027. Nu răspundea niciodată la telefon, iar secretara ei avea un adevărat cod de identificare a celor cu care era, într-adevăr, nevoie să se vorbească. Ca să evite „admiratorii", se plimba prin ploaie sau naoptea. Californienilor le plăceau zilele uscate și lumina soarelui. Îi plăcea să călărească și să aibă grijă de cățeii ei. Totuși Garbo nu era o sihastră. „Pentru un suedez, singurătatea este la fel de obișnuită cum este anturajul pentru un american". Prietenii ei erau suedezi, ca și ea. John Loder spune că într-un an și jumătate, cît a fost la Hollywood, n-a auzit-o o singură dată pe Greta Garbo să fi fixat o întîlnire cu o zi mai înainte. Obișnuia să apară neanunțată și, de multe ori, neinvitată. O descrie ca atare Virginia Ross în „The New Yorker: „Venise neinvitată. Stătea tăcută în vreme ce toți ceilalți vorbeau despre cîte și mai cîte și îi aruncau priviri furișe. Era singură, de fapt singuratică și încorsetată într-o copilărească lipsă de interes. Nu vorbea. Era o prezență incomodă și nu lăsa pe nimeni să se apropie de ea. Nu vroia sau poate că nu putea să facă față unei petreceri. Se ascundea cu multă stîngăcie înapoia frumuseții ei. Toată petrecerea a fost ratată din cauza ei, pentru că Garbo a paralizat-o."

Actorul ei favorit începuse să fie Gary Cooper. Îl mai admira pe Ernst Lubitsch și după ce i-a văzut filmul, **Parada dragostei**, i-a făcut pe neașteptate o vizită. L-a rugat să intervină pe lîngă studioiu să fie lăsați să lucreze împreună. „Dar de ce nu le ceri dumneata? a întrebat-o Lubitsch. „Pentru că sînt prea obosită să pot

duce o discuție cu directorii studioului" a fost răspunsul ei.

Greta Garbo avea un umor ieșit din comun iar oamenii se arătau surprinși s-o vadă glumind. Trecea drept o femeie misterioasă și retrasă. Nu obișnuia să primească oaspeți, dar în 1930, de Crăciun, prietenii ei s-au trezit invitați la ea și au rămas cu toții uluiți. Perdelele erau lăsate. Aprinsese cîteva lumînări și toată atmosfera trăda un climat nordic. A fost una din rarele manifestări de sociabilitate a actriței, dar nu avea să se mai repete.

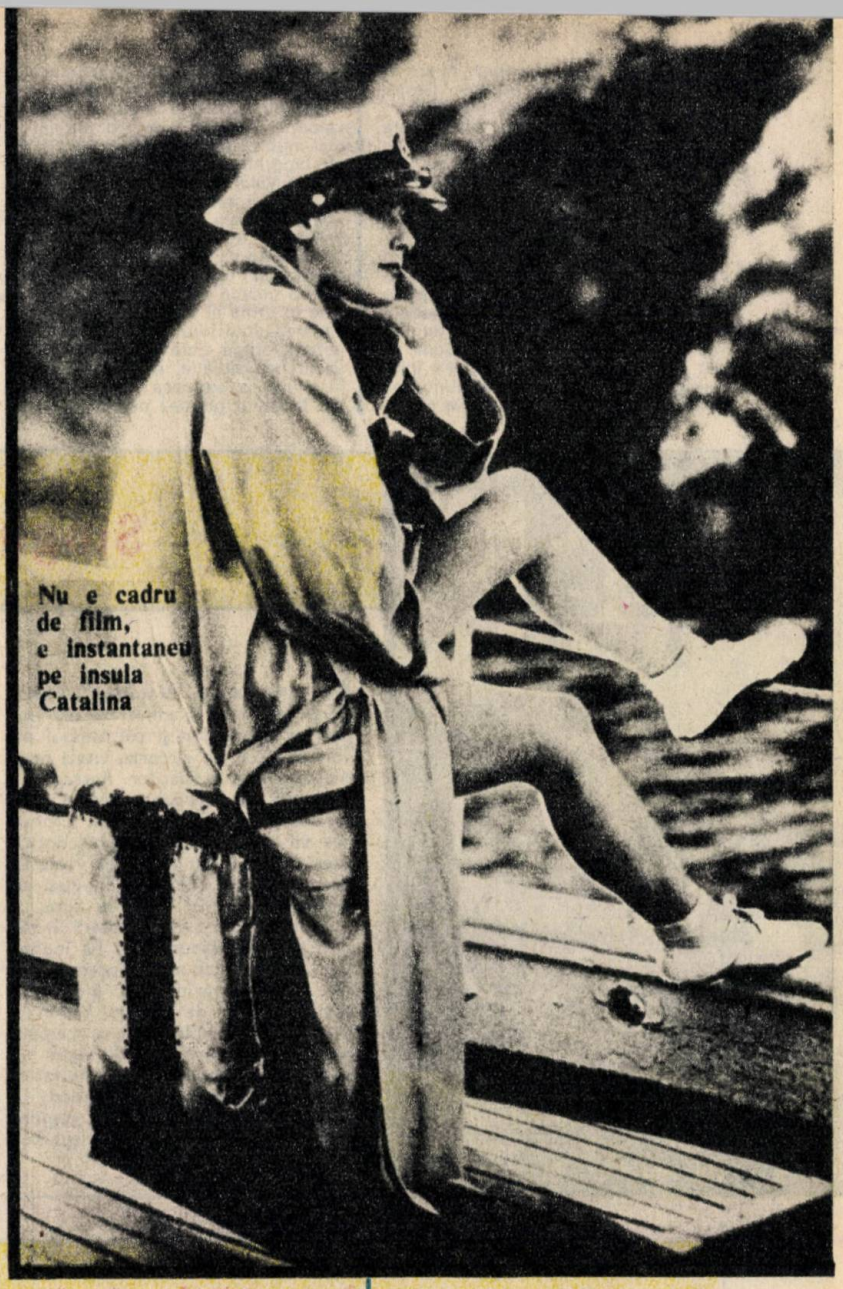
În ultimul ei film mut **Sărutul,** a cărui premieră avea să aibă loc în 1929, a fost distribuită alături de un actor foarte tînăr pe atunci, Lew Ayres. A reținut atenția tuturor și mai ales a gazetarilor, strădania Gretei Garbo de a-și modifica stilul de joc și de comportare pentru a deveni mai exuberantă și a răspunde, astfel, farmecului juvenil al lui Ayres.

La vremea premierei **Sărutului,** majoritatea stelelor de la Hollywood trecuseră cu succes examenul sonorului. Se vorbea însă cu delicii despre primul contact al lui John Gilbert cu sonorul, contact de pe urma căruia se risese mult pentru că imprimat, glasul lui era subțire ca al unui tenor de operă, în orice caz nepotrivit pentru fierbinți declarații de dragoste.

Arhivele MGM-ului demonstrează dorința studioului de a o aduce și pe Greta Garbo, cît mai repede, în filmul sonor. Studioul ține ca ea să apară în **Hollywood Revue,** film-paradă în care vedetele trebuiau să arate că nu sînt mute din naștere ci se pricep să cînte și să vorbească. Exista însă o singură piedică greu de trecut: un proces verbal din 24 octombrie 1930 care prevedea că, de fapt, contractul încheiat între Greta Garbo și studio era pentru film mut, iar Greta nu accepta încă să vorbească. Nu se știe ce a determinat-o să se răzgîndească, dar ceea ce este cert, e un anunț al lui Louis B. Mayer în care i se spune Gretei Garbo că dacă acceptă să turneze în versiunea vorbită în engleză este a **Annei Christie** îi va permite lui Jacques Feyder să o dirijeze regizoral și într-o versiune germană în care se va descurca mult mai bine. Garbo îl prețuia pe Feyder care lucra în stilul lui Stiller, cu deosebirea că era mult mai ordonat. El nu spunea „taie" („cut") ci flutura o batistă prin fața obiectivului. Era o excentricitate care ei îi plăcea. „Dă-mi un whisky:" aveau să fie primele cuvinte rostite de ea în engleză în rolul suedezei imaginate de Eugene O'Neil.

Un dialog cu publicul îi cerea Gretei Garbo o încordare emoțională din cale afară. William Sorensen, care a asistat la testul ei de voce, a furnizat, mai tîrziu, amănunte interesante. Greta îi telefonase la două după amiază cerîndu-i să vină la ea. „Sorensen, mă simt ca un copil care abia începe să meargă". Mai tîrziu avea să mărturisească: „Cînd mi-am auzit vocea, pur și simplu m-am speriat. Era să sar de pe scaun".

Cel de-al doilea film vorbit **Romance** (22 august 1930) a creat mai puține probleme celor de la MGM deoarece precedentul **Anna Christie** îi bloca Gretei Garbo dreptul de a se mai opune apariției în film sonor.



Nu e cadru de film, e instantaneu pe insula Catalina

Își făcuse o faimă din incomunicabilitatea ei, iar Lionei Barrymore avea s-o caracterizeze astfel: „E atît de lipsită de orice dorință încît pare aproape bolnavă. Nici nu bagă de seamă cînd o saluți cu căldură. Femeia asta ori e mistuită de strălucirea de piatră prețioasă a artei ei, or e pur și simplu o timidă. Ai zice că este la fel de îngrozită ca un prepelicar de țeava puștii". Adevărul este că începuse să vădească o adevărată spaimă de absolut orice, și nu se putea concentra decît în fața aparatului de filmat. Vroia și nu vroia să devină cetățeană americană. Cert este că și-a pierdut pașaportul și nu era nici suedeză, nici americană.

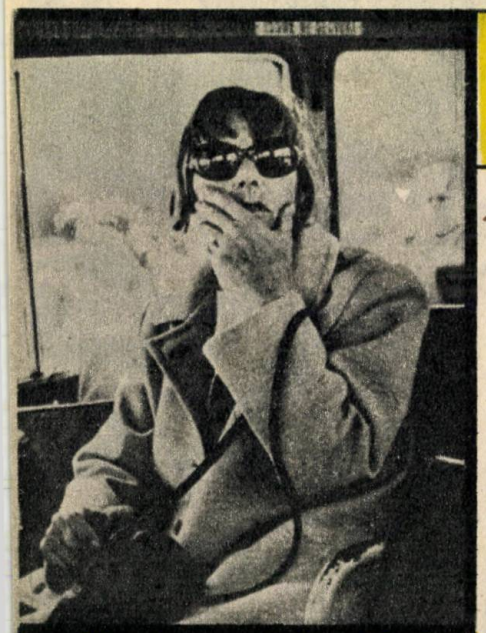
În filmografia ei apar filme ca **Inspirație** (unde îl are ca partener pe Robert Montgomery), apoi **Susan Lenox: destinul și reabilitarea ei,** cunoscut și sub titlul **Curtezana.** Filmul acesta a fost interzis în Anglia din cauza reputației de „roman decoltat" pentru ca, apoi, să fie admis, după operarea unor tăieturi și schimbarea titlului: **Ascensiunea Helgăi.** În **Mata Hari,** Greta Garbo realizează o scenă memorabilă: un dans lasciv, cu spatele la obiectiv, un dans care se termină cu ceea ce astăzi s-ar numi un „streap-tease". Urmează **Femeia cu două fețe, Grand Hotel** cu care a cunoscut un succes uluitor și în care a avut de duelat cu o actriță aflată în

ascensiune, Joan Crawford. Apare în **Așa cum mă dorești** (As You Desire Me), o ecranizare după Pirandello.

O întîmplare de platou mult gustată a fost întîlnirea despre care astăzi se vorbește prea rar, cu Laurence Olivier, alături de care ar fi trebuit să joace și în **Regina Christina** dar întîlnirea, cum s-ar zice, „a lăsat-o rece". Regizorul Mamoulian, exasperat, a întrerupt o repetiție strigînd: „Pentru numele lui dumnezeu, dar nu există nici un bărbat pe lumea asta care s-o încălzească pe Greta? „Răspunsul spontan i l-a dat un tehnician de platou: „Ba da, John Gilbert!" Ceea ce s-a și întîmplat, căci Gilbert l-a înlocuit pe Olivier, care avea să cunoască astfel primul mare insucces la Hollywood. Șase ani aveau să treacă pînă ce Olivier să revină în California.

Regina Christina avea să pună în valoare — după cum s-a afirmat — mai mult psihologia Gretei Garbo, decît biografia personajului istoric. Urmează **Vălul pictat,** apoi **Anna Karenina** unde îl are ca parter pe Frederic March „un om brutal, cu un trup ca o scîndură" după cum l-a caracterizat Greta. Apoi **Contesa Walewska** și **Dama cu camelii.** În 1937, Greta Garbo pleacă subit în Suedia fără să lase în urma ei un contract semnat în vederea unui nou film. I se întîmplă, pentru prima oară să se afle într-o asemenea situație. Anii războiului au însemnat o serioasă lovitură pentru ea. MGM-ul pierdea piața europeană și tot efortul producătorilor era, acum, îndreptat spre cucerirea pieței din cele două Americi. Chipul Gretei Garbo trebuia deci remodelat după gustul american **Femeia cu două fețe** (1941) arată, într-adevăr, o Greta Garbo „american look". Dar aventurile Gretei Garbo la Hollywood aveau s-o determine să spună — și cu aceasta Sfinxul vorbise iarăși — „în această lume nouă și dură, nu mai e loc pentru mine".

Adaptare și prezentare de **Alina POPOVICI**



Platoul e o amintire, obiectivul este acum al aparatului de fotografiat. Garbo e spectatoare (În autobuz, la Paris)

Singurătate

În anii aceia sîngeroși Greta Garbo a arătat o adevărată ură împotriva lui Hitler și tot timpul nu vorbea decît de victoria, vitală pentru omenire, a aliaților. Retragerea ei de pe platouri a dat, firește, naștere la diferite interpretări. Zvonurile se încrucișau, orice anecdotică avea curs pentru că lumea vroia să știe „ce e cu Garbo?" „Ea însă, se retrăgea tot mai mult în sine.

Cecil Beaton avea s-o ceară în căsătorie, dar răspunsul ei l-a înghețat: „Nu cred că m-ai suporta cu firea mea și văzîndu-mă dimineața într-o pijama de femeie bătrînă". Nici un fel de pledoarie a acestuia n-a putut-o convinge. Nu ieșea nicăieri. A refuzat chiar și o invitație, în 1960, a președintelui Kennedy la o recepție dată în onoarea reginei Angliei. Scriitorul și scenaristul Robert Sherwood povestea că petrecuse două ore cu Greta Garbo șechestrați într-o cameră a unui prieten în timpul unei recepții zgomotoase și aglomerate. „Și ce-ați făcut împreună? a fost întrebat". Răspunsul: „Am discutat despre pace".

Și totuși, ceea ce nu avea să descopere biograful englez Walker, s-a aflat recent; Greta Garbo nu abandonase cu totul speranța de a se întoarce pe platou. Dovada: chiar anul trecut s-a descoperit în filmoteca unei universități americane un filmuleț, o probă pe care a făcut-o prin anii cincizeci, realizatorul francez Ophüls în vederea unei colaborări, care, din motive necunoscute, nu s-a putut materializa.

Scurtă încheiere

Studiul lui Alexander Walker a fost posibil datorită accesului la dosarele MGM-ului de care autorul a beneficiat. În plus, autorul a știut să evite facilul și să selecteze ceea ce a însemnat într-adevăr **ceva** în viața uneia dintre cele mai secrete apariții de pe platourile lumii. Produsul atît de lăudat al „Cetății filmului" n-a adoptat, pînă la urmă, canoanele acesteia ci și le-a creat și impus pe ale ei. Primul și cel mai important a fost și a rămas: tăcerea. Este de altfel și părerea comentatorului ziarului „Times" din Londra care spunea despre lucrarea lui Walker „Este o biografie originală și, în același timp, o izbîndă dacă stai să te gîndești că Greta noastră continuă să nu stea de vorbă cu nimeni".

Istoria aproape centenară a filmului închide așadar în paginile ei un Sfinx care nu vrea să răspundă nici măcar la numele de Garbo.

Dincolo de coregrafie...

Extraordinarul și multipremiatul **All that Jazz** și-a cîștigat faima de a fi „revoluționat" filmul muzical-coregrafic. Ideea poate fi acceptată doar după cîteva precizări, care îi limitează mult raza de generalitate, restituindu-i — în schimb — excepționale valori de profunzime. Primul lucru care trebuie spus ar fi acela că nu e vorba despre un film muzical și coregrafic „obișnuit", în dulcea tradiție a genului, cuprinzînd niscaiva scene ca de operetă, cu personaje furate brusc de dorul cîntecului și dansului (fie vals, fie step, stilul importă mai puțin!...), declamîndu-și pe note amorul, încîntarea, fericirea, supărarea ori revolta, pentru ca să revină apoi la vorbirea normală și la comportamentul cel de toate zilele. Regizorul Bob Fosse a ajuns la **All that Jazz** după o întreagă carieră în materie, însă — și aici apare necesara corecție — n-a sintetizat experiența „ficțională" (ca să-i zic așa) a genului, ci experiența lui existențială, a celor care lucrează în domeniu. Cu alte cuvinte, nu s-a mai mulțumit să se izoleze în spațiul cutărei povești presărate cu numere dansante, optînd de astă dată pentru însăși lumea profesioniștilor genului, aceea care rămîne de obicei dincolo de ceea ce se vede pe ecran, ca o invizibilă „subterană". Doar acolo, în „subterană", se poate înțelege că veselia și vioiciunea glasurilor și mișcărilor pot ascunde o muncă dură, un epuizant consum fizic și psihic, conflicte, drame și renunțări, satisfacțiile mai puțin „vesele" ale francheței spiritului de echipă și — coborînd și mai „în adîncuri" — o frămîntare creatoare, cu nimic mai prejos decît, să zicem, a unui artist al cuvîntului ori al penelului... Încît **All that Jazz** încetează să fie un film „muzical" și „dansant", devenind unul despre gîndirea și îndoiala unui creator care se întîmplă să fie coregraf și să folosească, în loc de fraze sau culori, gesturile, mișcările și expresivitatea corporală a profesioniștilor trupei sale.

Ne aflăm — prin urmare — în lumea **show-business**-ului, printre selecții și repetiții, termene și amînări, angrenînd un mare număr de oameni, adică de destine, cînd roze, cînd mai degrabă cenușii, încîlcite, ascunzînd singurătăți și deziluzii de tot felul, pe fondul unui efort disperat de aflare a „banalei" fericiri cotidiene. E o existență agitată și zgomotoasă, care ar fi putut fi „explorată" în sine. Pe regizor l-au interesat — însă — acele „subterane" (cuvînt căruia nu-i mai putea elimina amprenta dostoievskiană), drept pentru care și-a construit filmul în așa fel încît — dincolo de munca la spectacol și de puținele ore „libere" ale protagonistului, din care se deduce o biografie tristă, semnificațiile sale se refugiază în gravitatea teribilă a două teme dezvoltate ca într-un fel de „text paralel", ca-ntr-o epică „secundă", angajînd ființa profundă a personajului, în patetic contrast cu existența explozivă și superficială din jur.

Le iau pe rînd. Avem, întîi, o temă a morții, datorită căreia lumea coregrafică își pierde exuberanța și atmosfera se tensionează, într-un **crescendo** care va face finalul copleșitor. Nu e o temă afișată din start. Se insinuează treptat, întîi prin cîteva cadre simbolice, reluate din loc în loc, cu o funcție premonitorie care se lămurește abia mai tîrziu: un pahar, pastile

Cu un an în urmă un regizor-coregraf pleca din viață ca în propriul lui film: Bob Fosse

alunecînd către fundul apei, în clipe de suspendare halucinantă a acțiunii. Se va ivi și imaginea unui doctor, prin care amenințarea „medicală" devine mai realistă, cu atît mai mult cu cît îl vedem pe Joe (Joey) Giddian, regizorul-coregraf despre care e vorba, în film interpretat de Roy Scheider), tușind des, neputîndu-se despărți de veșnica-i țigară atîrnînd în colțul gurii. Starea lui nu este sau nu pare încă gravă, dar „semnele" se îndesesc: intervin ritmic secvențe dintr-un plan oniric, cu o fată frumoasă, zîmbitoare, îmbrăcată în voaluri, cu care el stă de vorbă — și vom înțelege la un moment dat că ea nu e altceva decît o figurație „senină" a morții. Apoi are căderea, e dus în spital, e operat (ceva cu inima, îi este deschis pieptul — în timp ce producătorii fac calcule: cît se cîștigă și cît se pierde în ipoteza că el se face bine și continuă spectacolul, în ipoteza că moare s.a.m.d.!). Lucrurile se precipită și, pînă la scena ultimă, vine aceea a „evadării" lui din rezerva de spital, echivalînd cu o „moarte simbolică: umblă prin clădire, pe scări de serviciu, prin laboratoare și subsoluri, sărută o bolnavă bătrînă, necunoscută, totul pe fondul sonor al acelui monolog umoristic, care-i răsună în urechi (inclusiv cuvintele: „Mor, Dumnezeule, mor...").

Cea de-a doua temă „subterană" e aceea a „demiurgiei" creatoare și a îndoielii care o însoțește. Pe această latură a filmului, personajul-regizor condensează — mai mult ca sigur — experiența de o viață a lui Bob Fosse, înfățișîndu-se ca o artă poetică tulburătoare. Pe de altă parte, protagonistul devine o imagine simbolică a artistului în genere, a frămîntării creatoare în sine, dincolo de branșa profesională căreia îi aparține. Și această temă se conturează subtil, prin acumulare, începînd — de pildă — ca motivul atotputerniciei, prezent în cheie parodică în monologul comic cu pricina, iar halucinațiile pe care le are în spital îl fac să audă vocea umoristului cel brunet spunînd că pe ei, pe Joey, îl roade gîndul că nu e „special", ci „ordinary" — ceea ce îndoielă a creației se numește!

Cîtă muzică și cît dans mai încap pe lîngă atari interogații „ontologice", apte să pună în discuție viața și moartea, creația și absolutul? Și totuși, sînt în **All that Jazz** două momente coregrafice excepționale, fără de care construcția filmului n-ar fi avut o atît de puternică forță de impact. Este — întîi — acela al repetiției generale cu o secvență din spectacol; „vizionată" de producători: dans de o expresivitate șocantă (cu efecte obținute pe căi diverse: prin inventivitatea mișcărilor, prin jocul de lumini, umbre, ceață și întuneric, prin colaborarea cu elementele scenografice, prin decupajul savant, aducînd în cadru grupuri mai mari sau mai mici de dansatori, prin varierea unghiulației etc. etc., într-o atmosferă amintind — poate — ici de căutările lui Béjart, colo de experimentele neo-avangardei de tipul **Living Theatre**), dîndu-ne în ansamblu o idee despre anvergura creatoare a protagonistului, despre „genialitatea" lui. Și este — apoi — scena finală, singură (de fapt) de speță filmului coregrafic, țigurind cu mijloacele genului trecerea lui Giddian „dincolo": pe măsură ce șederea sa în spital se prelungise, lucrurile se amestecaseră progresiv, detaliile reale cu cele onirice, grotești, confruntările cu sine și himerica duduie, încît pînă la urmă vine aproape firesc clipa cînd realitatea se risipește și ne trezim în plin spectacol, cu un prezentator vorbind exuberant către public — și către noi, desigur, cei de dincoace de ecran — despre **el**, care a crezut că totul, viața, iubirea, **tot jazzul ăsta (all that jazz)** e „un spanac", că el nu mai știe unde se termină jocul și unde începe realitatea..., **el, Joe Giddian,** anunțat ca la un show vesel — și **el** apare sub lumina reflectoarelor și începe să cînte: „bye-bye, love,/ bye-bye, happyness, hello, loneliness,/ I think I'm gonna die"... (cîntec al **Beatles**-ilor), scena continuînd coregrafic, cu un contrast extraordinar de emoționant între dramatismul momentului și vivacitatea spectaculară a metaforei, căci e o gradioasă metaforă a extincției.

ION BOGDAN LEFTER

anti-vedeta

Dincolo de fiorduri

Una dintre cele mai autentice creaţii ale lui Bergman: actriţa Liv Ullmann. Este însă ea numai o actriţă?

...Şi printre fiorduri se află ţara ei, Norvegia, ţara în care şi-a petrecut copilăria... Copilăria spre care se întoarce într-una, ca spre un tărîm de taină, niciodată pierdut, niciodată regăsit. Un tărîm care începea cu seara de Crăciun:

„Sărbătorile înseamnă pentru mine una dintre cele mai frumoase amintiri — scrie actriţa cu ochii incandescenţi şi totodată limpezi şi parcă reci, ca două fiorduri, Liv Ullman... Orga, colindele care-şi furişează muzica pînă în cele mai tainice colţuri ale uriaşei clădiri. La întoarcere spre casă, gerul, cu muşcătură de lup ne torturează pînă la oase. Mergem pe Munkegaten, pavată cu pietre de rîu. În jurul nostru, la dreapta şi la stînga, familii cuprinse de aceeaşi bucurie.

...În sfîrşit, ajungem acasă. Miroase a friptură şi a varză roşie în oţet. Aşteptare încordată, împreună cu sora mea, într-o cameră destul de întunecoasă. Aşezaţi pe jos, tremurăm de nerăbdare pentru că ştim că alături, în salon, părinţii noştri împodobesc pomul...

...Mama la plan. Mult mai tînără, de fapt, decît o vedem noi. Speranţele ei nu le resimt decît acum cînd e prea tîrziu ca să le mai pot împărtăşi.

Aşezată pe marginea patului, ne citea poveşti. Căcao, pîine cu unt, peltea de banane şi de mere. Plecat asupra cărţii, capul ei întunecat, cu părul scurt, era uşor înclinat. Din cînd în cînd ridica privirea şi ne surîdea.

Iată ce însemna fericirea..."

...Aşa se mărturisea ea, Liv Ullman, într-o carte pe care a publicat-o acum vreo zece ani.

Actriţă de teatru prin excelenţă — cucerind toată Norvegia prin jocul ei din „Nora", ea l-a cucerit şi pe Ingmar Bergman, care, iradiind-o cu geniul lui, a transformat-o într-o excelentă actriţă de film... (De altfel, cu două excepţii de valoare — **Emigranţii** şi **Un pod prea îndepărtat,** unul realizat de Ian Troell şi celălalt de Richard Attenborough — toate filmele importante din filmografia actriţei sînt semnate de Ingmar Bergman. Acelaşi Bergman care ia dăruit şi o fetiţă: pe Lynn).

Despre prima ei carte „Devenire", Liv Ullman vorbeşte cu duioşie evocînd parcă un trecut îndepărtat, de fapt un trecut greu de amintiri bune şi rele, amintirile unei vieţi trăite din plin, cu lăcomie, cu sete, lăcomie şi sete care implică riscul unor mari dureri, trăite acut, dar şi al unor mari bucurii primite cu toată intensitatea:

„Am încercat, cu această carte o privire din exterior asupra mea. După părerea mea de atunci — îi spunea Liv Ullman unei ziariste italiene, Giuliana Calandra — schimbările importante se produc numai în tinereţe... Mai apoi am înţeles însă că dacă te îmbogăţeşti cu tot ceea ce-ţi oferă viaţa, întîmplări bune şi rele, poţi învăţa într-una şi te poţi schimba mereu pînă la o sută de ani...

N-aş putea spune că am avut o viaţă fericită. Am plîns, dar nu am avut regrete pentru ce mi s-a întîmplat... Nu pot decît să mulţumesc cerului pentru că am avut o viaţă atît de bogată, vreau să spun o atît de bogată viaţă interioară..."

Arta de a trăi

... Poate că această viaţă, bogată în întîmplări de tot felul, această viaţă trăită intens — nimic nu îi este indiferent actriţei, nimic nu-i lasă sufletul neatins, nici căderea, dramatică, a frunzelor toamna, nici abisul de ape al fiordurilor, nici falsitatea unor ceremonii de premiere, la Cannes, cînd s-a întîmplat să fie numită preşedintă de juriu şi —, cu atît mai puţin, moartea timpurie a tatălui ei, boala mameri, ori întîlnirea cu Ingmar Berman şi apoi despărţirea de el — această viaţă clocotitoare a ajutat-o să-şi cizeleze arta de a trăi. Ca şi arta de a-şi trăi, cu intensitate, cu voluptate, aş zice, personajele interpretate pe scena norvegiană sau în filmele ei de răsunet mondial...

Într-adevăr, iubirea pe care Liv Ullman o poartă teatrului şi filmului nu o împiedică să iubească, la fel de intens, viaţa, viaţa pur şi simplu, viaţa de fiecare zi, cu bucuriile şi necazurile ei, mersul pe bicicleta ei veche, alături de fetiţa ei, Lynn, mîndră de prima ei bicicletă, de copil, nou-nouţă, siesta la soare, sub un palmier, după o filmare grea la Los Angeles, şi apoi întoarcerea, lunga întoarcere, în aceeaşi zi, spre Europa, spre Norvegia ei copleşită de zăpadă, unde o aşteaptă, pe insula lor, bărbatul pe care-l iubeşte de ani de zile. Crizele de lăcomie, la bucătărie, spaima că nu mai reţine textul, moartea bunicii într-un azil de bătrîni senili, descoperirea bucuriei de a avea o pisică, plăcerea de a-l cunoaşte pe Sean Connery şi revelaţia că James

„Viaţa cu Bergman nu a fost uşoară" spune Liv Ullmann

Bond-ul cu cel mai mult farmec masculin din cîți s-au perindat prin pielea acestui personaj, ascunde, sub zîmbetul zeflemitor și statura de atlet, un poet timid, cu privirea interioară plină de inocență.

Ingmar nu e numai un regizor genial

Iubind cu patimă viața, Liv își permite să renunțe pentru o vreme, la film și la teatru... (Ce-i drept, după cum se știe, timp de 11 ani ea a tot filmat, uneori jucînd și în două-trei filme pe an și numai roluri de mîna întîi. Astfel de la **Persona** de Ingmar Bergman în 1966 și pînă la **Sonata de o toamnă** — 1977, tot de Bergman și cu Ingrid Bergman, Liv Ulmann a apărut mereu în filme, vreo 12, care, toate au fost salutate cu entuziasm de critică și, cam tot la fel, de public...).

Așa că iat-o azi, splendidă, cu părul scurt, roșu Tizian, zîmbind cu liniște, la Roma, în fața unei ziariste care o tot iscodește despre viața ei:

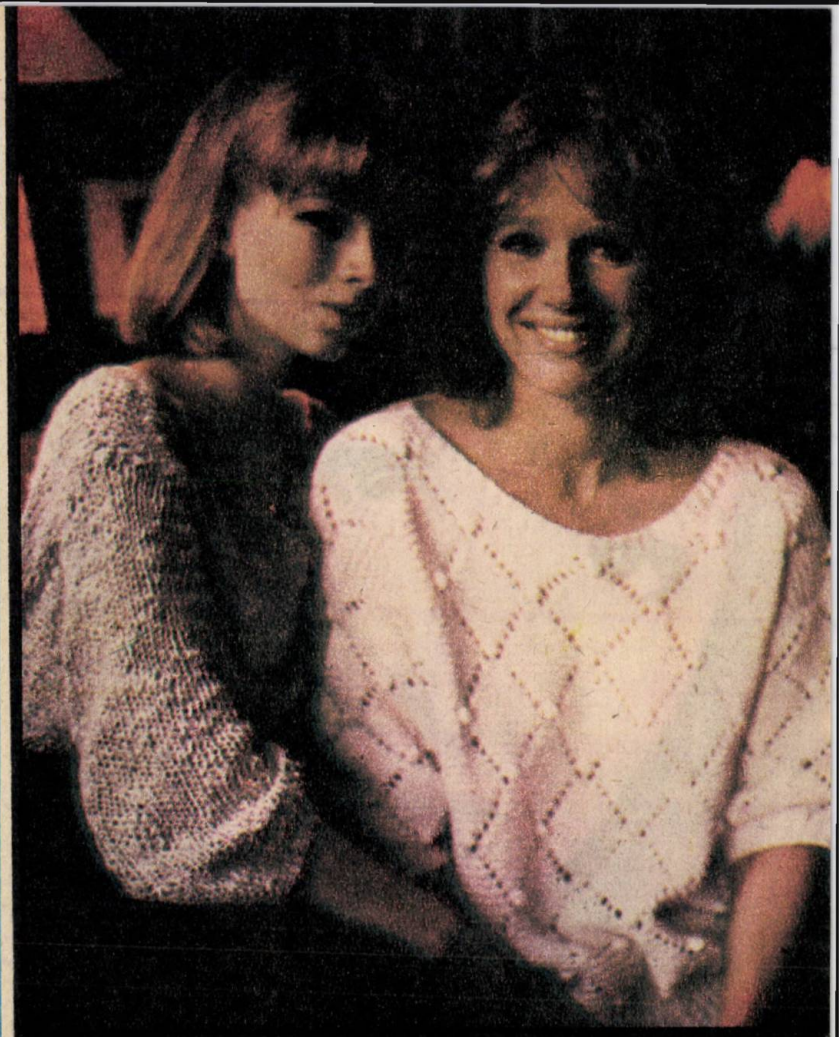
— Roma este singurul loc în care mă simt în tranzit... În tranzit de la o etapă la alta a vieții mele... E o treaptă obligatorie, a unui drum lung, dar pasionant. Am venit aici, la Roma, pentru prima oară cu Ingmar Bergman, ca să-l întîlnesc pe Fellini. Fellini se apucase să-i prezinte orașul în modul lui fermecător, aproape magic, ironic, foarte special, atît de tipic lui Fellini și modului de a fi... Fellini. Îmi amintesc că din prima clipă în care s-au văzut, s-au bucurat unul de altul, ca doi frați ce se reîntîlnesc după zeci de ani de despărțire. Hoinăream toți trei pe străzi, era noapte, ei se țineau de braț, sporovăind ca doi vechi prieteni — Fellini cu acea indescriptibilă „dramatică" aș spune, capă a lui, și Ingmar cu bereta lui nelipsită, purtîndu-și cu demnitate bătrînul lui palton tocit...

Actrița vorbește cu detașarea celui care a scăpat dintr-o mare, glorioasă furtună:

„Viața cu Bergman nu a fost ușoară. Aș spune chiar că nu semăna mai deloc cu viața obișnuită a oamenilor. Ingmar nu e numai un regizor genial... este o persoană cu totul specială care pretinde să aibă controlul asupra tuturor celor ce viețuiesc în preajma lui. Controlează, desigur și gradul de afecțiune cu care e întîmpinat. Dragostea și supunerea față de el trebuie să fie totale... Desigur, iubirea noastră s-a născut din singurătatea pe care o cunoscusem, fiecare, înainte de a ne întîlni... Din dorința de a aparține cuiva. De a fi ocrotit de cineva... Aici, la Roma, am o mulțime de prieteni, ei îmi asigură căldura, afecțiunea fără de care mi-ar fi greu să trăiesc. Cu atît mai mult cu cît Lynn s-a făcut mare — are douăzeci de ani".

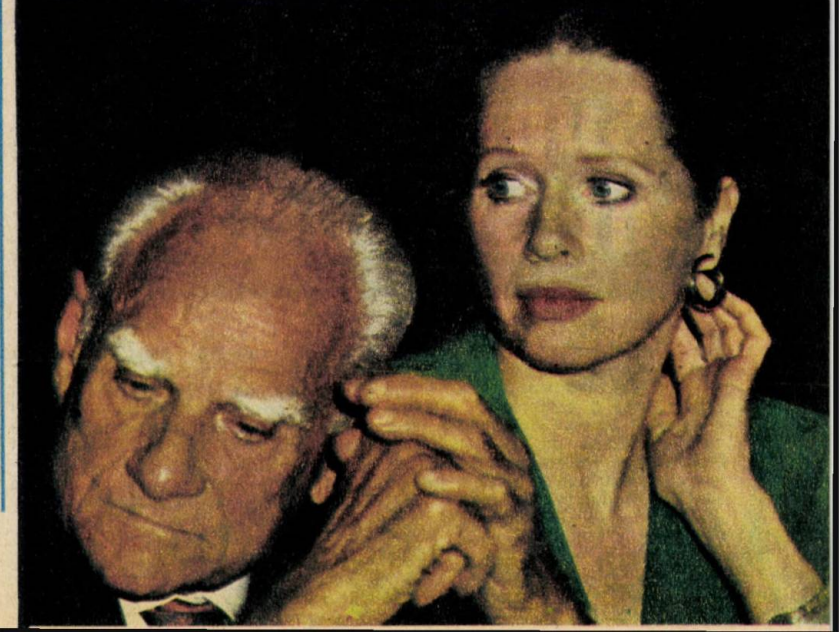
Liv Ullman continuă să se analizeze, să se introspecteze. Dar o face cu liniște. Știe că, alături, bradul de sărbătoare e împodobit. E liniștită pentru că l-a împodobit ea însăși...

Silvia KERIM



Lynn s-a făcut mare, are 20 de ani

Scriitoarea Liv Ullman cu scriitorul Alberto Moravia



Nimeni pînă acum n-a intrat cu atîta finețe și inteligență în adîncul personajelor

Superstarul antistarurilor

E vînătă de frig. Pe platoul unde se filmează **Ironwood**, ea, Meryl Streep, este o cerșetoare, „o vagaboandă" în zdrențe, care moare într-o cameră sordidă de hotel de mîna paisprezecea. De mai bine de o jumătate de oră strînge în brațe, așteptînd să-i vină rîndul în fața aparatului, o pungă mare de plastic plină cu gheață, ca să lase apoi, bine de tot, impresia că e un cadavru. Jack Nicholson, tovarășul ei de suferință în film, hohotește de plîns și urlă de durere scuturînd cu disperare corpul ei inert. În cursul turnării, ca și între filmări, Meryl zace, imobilă, ca un pește congelat. Brusc îngrijorat, un membru al echipei șoptește la ureche regizorului Hector Babenco:

— Ce se întîmplă? Nu mai respiră. Babenco se repede: într-adevăr, trupul actriței, neînsuflețit. Deși filmarea s-a terminat, deși decorurile au fost demontate, Meryl Streep, lividă, tot nu mișcă. După zece minute. începe încet, încet, să iasă din starea comatoasă în care singură se cufundase. Stupefiat, admirativ, Babenco murmură „Asta, într-adevăr, actriță!"

„Asta" este, de fapt, una dintre cele mai originale artiste ale filmului la ora actuală. Oră la care nu talentele cinematografice lipsesc pe plan mondial, dar nimeni, se zice, n-a izbutit, pînă acum, să intre cu atîta forță, finețe și înțelegere în adîncul personajelor sale ca Meryl Streep: Joanna din **Kramer contra Kramer**, Sarah din **Logodnica locotenentului francez**, Sophie din **Alegerea Sophiei**, Karen din **Misterul Silkwood**, baroana Blixen din **„Departe de Africa"**, și acum Helen din **Ironwood** după un roman de William Kennedy, care trasează cîteva destine, victime ale crahului din 1929, în America. Ca și pentru celelalte personaje, Meryl Streep și-a „clădit" eroina cărămidă cu cărămidă, folosind, însă, minuția unui ceasornicar.

— N-am nici o metodă, explică ea cu timiditate. Cel mult cîteva rudimente pe care le-am aflat de la cîțiva profesori de actorie, nimic însă care să merite a fi adunat într-o valiză bine rînduită, de unde să pot scoate apoi cîte un personaj la comandă.

Și totuși, cum de Helen din **Ironwood** se conturează atît de perfect, atît de firesc în ceea ce ar trebui să fie?

— Am asociat imaginea acestei femei cu cheia notei **Fa**: care exprimă pasiunea ei pentru muzică și farmecul ei interior. Notele acestei game mi-au permis să-mi imaginez, de pildă, mersul ei trist și abătut.

Nu încape îndoială că Meryl Streep nu este singura actriță în stare să se strecoare în pielea unui personaj, a unui mare rol, dar ea își hrănește interpretările cu o imaginație atît de fecundă și de arzătoare, încît își fascinează nu numai publicul, ci și partenerii. Născută la 22 iunie 1949 dintr-un tată, cadru de conducere într-o industrie farmaceutică, și o mamă desenatoare în publicitate, Meryl a crescut la New Jersey împreună cu cei doi frați mai mici. Destul de zvăpăiată în liceu, își descoperă talentele de actriță la colegiul universitar din Vasaar, apoi se perfecționează la școala de artă dramatică a universității Yale, înainte de a debarca la New York, în 1975. În mai puțin de 18 luni obține roluri destul de importante în opt piese de teatru și cîștigă simpatia cronicarilor. Unul dintre ei scrie: „este o mare seducătoare, o creatură de mister care ne bîntuie visele".

Mister, într-adevăr, îndeosebi faptul că o femeie cu un fizic atît de special, poate fi admirată la egalitate cu cele mai splendide regine contemporane ale frumuseții. Ea, practic, nu atrage atenția prin nimic. Dimpotrivă. Picioarele ei sînt oarecari, talia departe de a fi subțire, părul de un șaten nedeterminat, culoarea ochilor aproape spălăcită și un nas, vai, un nas care îi traversează tot obrazul și care o mai și ia puțin într-o parte. Atît doar că mai există **ceva**, acel ceva care face ca cea mai mică emoție să-i transfigureze chipul, ce se luminează pe loc

de o pasiune cu totul și cu totul deosebită.

— Pe ecran, expresia ei este tulburătoare, spune Stanley Jaffe, producătorul lui **Kramer...** Sentimentele alunecă întocmai ca o ceață pe chipul ei atemporal. Este o madonă din Evul Mediu, ca, o clipă mai tîrziu, să fie blonda sexy din barul de alături.

— Meryl poate intra pînă la identificarea totală în pielea alteia, afirmă realizatorul Sydney Pollack.

Ea merge, vorbește, simte, gîndește ca personajele pe care le joacă. Are un dar al mimetismului extra-ordinar. Își schimbă identitatea pînă într-atît încît își păcălește partenerii, îi obligă să reacționeze ca în fața unei persoane reale. Cea pe care o interpretează ea. Cel care joacă un îndrăgostit, se îndrăgostește de-a binelea. Cel care joacă ura, o urăște de-a binelea.

— N-am mai văzut pe nimeni pînă acum să izbutească așa ceva, spune regizorul Mike Nichols.

Oamenii din lumea spectacolului au un profund respect pentru meseria de actor, în general, dar asta nu-i împiedică pe unii să creadă că halou-ul care o înconjoară pe Meryl Streep ascunde unele zone de umbră. I se reproșească, de pildă, că este amabilă numai cu cei care prezintă un oarecare interes pentru ea și, astfel, obține întotdeauna ceea ce dorește.

— Este adevărat, răspunde ea. Cînd socotesc eu că am dreptate, nu văd de ce nu mi-aș apăra punctul de vedere. Altfel mă întreb ce naiba caut în lumea filmului.

Talentului i se adaugă — se spune — o forță de caracter fără de care actrița nu ar fi parcurs drumul cunoscut, într-un timp atît de scurt. Ea a devenit celebră înainte chiar ca publicul să-i fi învățat bine numele, iar ascensiunea ei a fost atît de rapidă, încît nu puțini au crezut că a semnat un pact cu diavolul. În realitate, cheia reușitei stă într-o energie surprinzătoare. Ca să obțină cele două foarte mari roluri de pînă acum — cum le consideră ea — s-a bătut ca o leoaică.

— Abia terminasem de citit cartea lui Styron „Alegerea Sophiei", povestește ea, și rolul Sophiei a început să mă chinuie pînă la obsesie. Cînd am aflat că Alan Pakula o să transforme romanul în film, i-am trimis vorbă că „vreau să ne vedem". Pakula a început prin a refuza, iar actrița a trebuit să insiste destul de multă vreme pînă să obțină întrevederea. Dar cînd regizorul , excedat, a aceptat, din politețe, s-o vadă, ea l-a impresionat atît de tare, încît i s-a dat rolul fără nici o ezitare. Același scenariu s-a repetat pentru **Departe de Africa.** Sydney Pollack n-o vedea deloc în rolul baroanei Blixen. Dar ea a izbutit să-l convingă prin nemaipomenita ei tenacitate, dar și prin prezența ei cu totul ieșită din comun. Mai mult, odată obținut rolul, Meryl Streep începe să ducă a o altă mare bătălie, cea pentru a-și impune viziunea sa asupra personajului. Și la **Kramer contra Kramer** a dus o luptă, pe atunci cu Dustin Hoffman, la fel de hotărît și de abil ca și ea. Totuși, iată cum comentează el mai tîrziu, colaborarea lor: „Ne-am înfruntat asupra interpretării rolurilor noastre pînă ce am ajuns să ne detestăm reciproc. Dar perfecționismul ei, talentul mi-au impus pînă la urmă respect."

La filmări, nimic nu o poate deturna de la treaba ei. Într-un pasaj din **Departe de Africa,** unde ea, baroana, este prezentată unui lung șir de servitori, toată scena a fost turnată dintr-un foc, fără duble, și „a ieșit perfect" comentează dialoghistul filmului. Și adaugă:

— Calmă, demnă, ea era exact personajul. De îndată ce Pollack a strigat: „gata! Opriți!", trăsăturile ei s-au schimonosit și a început să-și lovească pieptul cu pumnii, urlînd: „Scoteți-mi asta, scoteți-mi asta!" Costumiera s-a repezit speriată și a început să-i smulgă rochia de sub care a țîșnit o enormă insectă, pe care actrița a suportat-o în sîn tot timpul secvenței.

În viața ei particulară, Meryl Streep este tot atît de intransigentă și complexă cum este și în meserie. Prietenii o descriu îmbîcsită de contradicții: serioasă pînă la antipatie uneori, alteori zvăpăiată pînă la nebunie. Mănîncă ca un animal de povară, dar se amuză ca o puștoaică. Cînd rîde, această femeie de 39 de ani pare o adolescentă. Celebritatea nu o împiedică să fie o perfectă soție și mamă: își adoră soțul, se ocupă tot timpul ei disponibil de copii. Este măritată, din 1978, cu Don Gummer, un sculptor cu care are trei copii. Doi băieți de opt și patru ani și o fetiță de doi ani. Trăiesc departe de mulțimea dezlănțuită, într-o proprietate de țară, în Connecticut. Actrița își protejează viața personală cu aceeași furie cu care își apără cariera profesională.

— Este o luptă permanentă, recunoaște ea cu un zîmbet puțin trist. Iubesc viața de familie, ea îmi dă curajul necesar să pot munci. Îmi iubesc și meseria prin care îmi pot exprima visele, nebuniile, pasiunile. Dar aceste două laturi ale existenței mele devin din ce în ce mai greu de purtat pe umeri și de dus mai departe. De aceea, nu o dată trebuie să le modific regulile, după împrejurări. Cu cîți copii am, cu ce probleme îmi pun ei, mă întreb cîtă vreme voi mai putea face cinema?

Dar, în ciuda acestor greutăți, reale pentru o femeie care nu vrea să renunțe nici la rolul de soție, nici la rolul de mamă și nici la toate rolurile ce i se pot oferi pe ecran, pentru cea despre care actorul Jack Nicholson spune: „concurează permanent pentru titlul de cea mai bună actriță a tuturor timpurilor", nu credem, așadar, că pentru această femeie a venit momentul renunțării. Deși nu o dată comparată cu Divina Garbo, Meryl Streep nu pare a avea nimic din lașitatea — să-i spunem oare așa? — celei care nu a vrut să se mai arate publicului odată trecut pragul celor 36 de ani. Un prag de care s-a poticnit și Marilyn Monroe, un prag pe care Meryl Streep însă l-a trecut cu brio, ca să meargă înainte.

Mereu mai înainte. Mereu mai sus. Mereu mai repede. Scopul? Aproape, cît mai aproape, dar și departe, cît mai departe, de mulțimea dezlănțuită. Un paradox greu de înfruntat, mai ales dacă această luptă a contrariilor se dă în tine însuți.

Rodica LIPATTI

Al doilea premiu Oscar (după *Kramer contra Kramer*) pentru Meryl Streep, în rolul Sophiei din *Alegerea Sophiei* de Alan Pakula (între Kevin Kline și Peter MacNicol)

incursiune în cinematografie

Ultimul film al lui Huston, *Cei morți*, ecranizarea după Joyce, este o pledoarie pentru continuitate

Filmul înainte „de a bate suta"

Încă puțin și cinematograful „bate suta", o vîrstă de invidiat dacă o raportezi la individ, o fărîmă de timp, o clipă suspendată în marea aventură a spiritului uman, care își măsoară „cunoașterea" în celelalte arte de secole, de milenii., Experiența secolului XX, dominat, evident, de cea de a șaptea artă, dacă se ia în considerare amplitudinea dezvoltării și audienței la public, te obligă chiar să-ți pui întrebarea, dacă nu cumva secolul următor ne pregătește surpriza descoperirii unei alte arte, capabile să țină pasul cu noile dimensiuni psihosociale, în consonanță cu explozia demografică, în consens cu ritmurile amețitoare ale cuceririlor științifice și tehnice? În ce mă privește, consider că bariera celor șapte arte nu va fi depășită pentru simplul motiv că dincolo de cifra pitagoreană de „șapte", expresia unor realități fizice și biologice (șapte culori=pictură, șapte sunete=muzică, șapte zile ale săptămînii=timp, șapte planete ale sistemului nostru solar=spațiu etc.) nu se poate trece.

Cînd te pregătești să atingi centenarul, e de dorit să faci un bilanț ca să vezi mai bine încotro te îndrepți

Televiziunea, cu avantajul ei net de a fi produsul electronicii și calculatoarelor, va trebui să se mulțumească cu ceea ce este, adică o sursă de informații, un medium care mijlocește „transferul" emoțional prin intermediul filmului, indiferent dacă suportul acestuia va rămîne fotosensibil sau magnetic. „Filmul" însă înseamnă cinema, iar micul ecran rectangular de sticlă, familiar vieții cotidiene ca aspiratorul, mașina de bărbierit electrică sau mixerul de bătut maioneză, toate la un loc aparate acționate de butoane (un jurnalist scria, nu de mult,

că „războiul butoanelor" este la fel de periculos ca „războiul stelelor"!) s-a dovedit a fi incapabil să concureze cu misterul și reapiratia spectacolului cinematografic desfășurat în ambianța halucinantă a sălii de cinema. Termenul poate părea hazardat, dar el corespunde unor realități de necontestat datorate condiției de vizionare: obscuritatea. Nu este vorba numai de întunericul sălii de cinematograf, în fond, spectacolele de teatru, concertele, manifestările de tot soiul beneficiază, oarecum, de aceleași condiții de iluminare, ci faptul că o jumătate din timpul proiecției filmului corpul omenesc se află într-un întuneric total, perioadă în care, fotogramă cu fotogramă, mecanismul sacadat al aparatului de proiecție transportă filmul, iar lumina aparatului este obturată.

Este adevărat că datorită fenomenului de „persistența retiniană", ochiul vede imaginea în mișcare, implicit și o iluminare difuză în sală, dar pentru celelalte elemente senzoriale ale corpului omenesc, de natură electrică, magnetică, (parte din ele încă necunoscute și nestudiate) mediul de vizionare reprezintă o stare de întuneric absolut. Asta mai înseamnă că dumneavoastră, stimate spectatoare și stimați spectatori, la un program de două ore, la cinema, de pildă, o jumătate din timp, exact 60 de minute, vă aflați în condiții de catacomba. Este un mic secret pe care vi-l divulg și, în mod normal, ar trebui să plătiți o jumătate de bilet pentru „starea de veghe". Poate, tocmai de aceea, „iluzia realității" de pe ecran combinată cu starea letargică de absență completă a luminii creiază acele condiții speciale, care, în lipsa unor argumente plauzibile, sînt definite global cu termenul ambiguu de „magic".

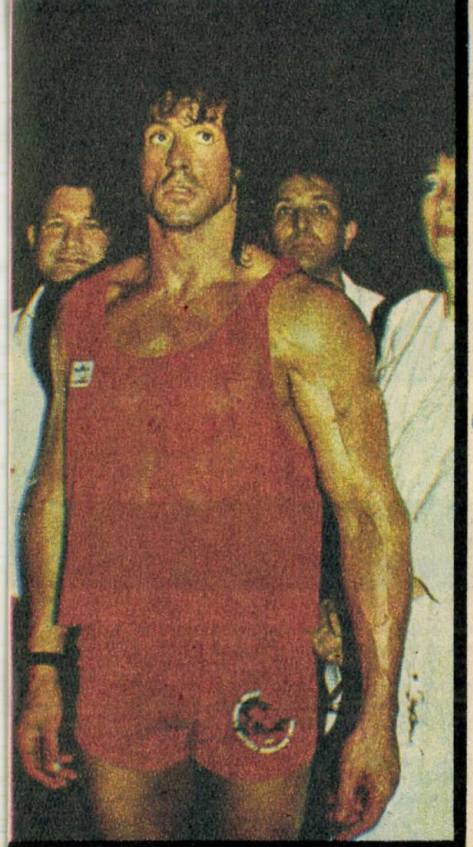
Se profilează perspectiva încurajatoare a „coabitării" cinema-televiziune și toate tehnicile de difuzare a filmului prin videocasete deși dau, încă, destulă bătaie de cap producătorilor și distribuitorilor, sînt un argument în favoarea cinematografului, obligat să furnizeze non-stop, filme, filme, filme. Studiourile lucrează din plin, la presiune maximă, pentru că televiziunea, în opinia unui cronicar ironic, „consumă mai multă cultură decît produce". Între noi fie vorba, această butadă este valabilă și pentru acele cinematografii dominate de forța capitalului, succesul, prestigiul și eficiența unei firme trecînd obligatoriu pe la casa de bilete. Acea „artă" înseamnă bani și, în consecință, „actul de cultură" cedează în favoarea „divertismentului". Cetățeanul sfîrșitului de secol vrea să se distreze și, în mod fatal, „cultura" rămîne cantonată în sfera creației tradiționale, literatura muzică, pictură, teatru etc., pe simplul motiv că aceste „arte" sînt ceva mai puțin condiționate de organizare și economie.

Cinematograful ca sport?

Din acest punct de vedere, și cu toată doza de relativitate, cinematograful se apropie mai mult de „sport", înțeles ca o recucerire a corpului (anticii au practicat-o, ridicînd-o la nivelul unei expresii majore a comunității, ca un simbol al vieții colective), o șansă de reconciliere a ființei în totalitatea ei. De două generații, echivalente cu scurta istorie a filmului, „cultura fizică" — expresie reveletoare — este pentru un mare număr de oameni o veritabilă activitate culturală. Spectatorii se numără cu milioanele, organizarea competițiilor se aseamănă cu cea a industriei filmului prin marile dimensiuni și implicații financiare, manifestările sportive (campionate, olimpiade) sînt adevărate ceremonii colective ca marile festivaluri, iar cultul vedetei, cu toată frumusețea ei poprie, care întreține efctul de masă și spectacolul trage competiția spre sordid, privînd-o de un conținut moral și social. Nimic compromițător în această asociere cinema-sport. În ambele cazuri, participarea de masă corespsunde unei dorințe de evadare produsă, în parte, de stress, tensiuni și frustrări. Mai mult, răspunde unor tendințe, mai profunde și mai gene-

Terapeutică în doze homeopatice
(Liceenii de Nicolae Corjos)

O privire critică asupra lumii:
Anii mulți, Signorei de Ermanno Olmi



Un caz paroxistic al confuziei de valori *(Rambo* **cu Sylvester Stallone)**

rale, de identificare. Eu doresc să fiu Maradona, tu dorești să fii Liz Taylor, el dorește să se identifice cu eroii noului Olimp, populat de zeități vii, tangibile.

În cazul filmelor de mare succes, publicul nu se „regăsește", ci se identifică în aspirații cu vedeta purtătoare de iluzii compensatorii. Pe bună dreptate s-a scris, s-a comentat că filmele lui Corjos cu liceeni frumoși și silitori ies din sfera propriu-zisă a filmului și intră direct, în sociologie. Și încă ceva deloc neglijabil. Filmele acestea nu practică o morală ex cathedra, ci o administrează discret, în doze homeopatice. În felul acesta autorii intră în comunicare directă cu tineretul liceean, fiindcă, conștient sau intuitiv, se conformează unui principiu unanim recunoscut: cei mai mulți dintre semenii noștri rețin cu mai multă ușurință „mesajul" care confirmă opiniile lor decît pe cel care le contrazice. Și, pentru această rațiune se admite, în general, că efectele comunicării de masă tind, adesea, să consolideze opiniile deja existente.

Iată-ne ajunși la un punct nodal, hotărîtor în dezvoltarea artei filmului. Este sortit cinematograful să abandoneze autoexigența în fața gustului public (acesta îi asigură existența sau prosperitatea) sau există șansa evoluției prin creativitate, cu corolarul ei de noi experimente estetice? Experiența trecutului ne îndeamnă la optimism. Mulți cineaști de valoare au demonstrat, prin filmele lor, că progresul este posibil, interesînd publicul prin „creații controlate" în care, cu știință și abilitate, substituie tezelor deja acceptate pe cele oferite spre acceptare, bazîndu-se pe „nevoia de noutate", care antrenează o curiozitate ce iese din rutină. Este acel tip de comunicare ce favorizează creativitatea, creînd climatul în care schimbările sînt posibile, multiplicînd resursele cunoașterii, stimulînd aspirațiile publicului.

Sfîrlitul de secol coincide cu un „secol de existență" a filmului și cred, sînt sigur, cinematografia se va emancipa ca limbaj și expresie după modelul artelor tradiționale; nu printr-o ruptură totală cu trecutul, nici printr-o schismă de proporții (organizarea industrială și implicațiile financiare sînt factori modelatori ai filmului), ci printr-o evoluție lentă, modelatoare. Artele predecesoare dau daor sensul mișcării și forța exemplului; bunăoară, schisma lor s-a produs mai devreme, între mijlocul secolului XIX și începutul secolului XX, cu Mallarmé, Proust și Joyce în poezie și roman, cu impresioniștii în pictură, cu Wagner, apoi Debussy și Schoenberg în muzică etc. Important este că atunci a început aventura unei rupturi voite prin limbaj, semn și convenții. Lua, astfel, sfîrșit o „lume finită" de certitudini estetice, de canoane absolute. Semnificația încetează de a fi lineară. Grav, însă, rămîne spiritul de ireconciliere dintre creatori; unii persevereză în promovarea „noului" cu orice preț, alții aspiră la împăcarea creației cu continuitatea. Astfel, fiecare artă se divide: muzica este tonală sau atonală, pictura figurativă sau abstractă, poezia ermetică sau transparentă. Între cele două tabere de intransigenți radicali se instalează mediocrii.

Un adevărat limbaj universal

Cam la fel s-a întîmplat cu cinematograful, cum la fel, bănuiesc vor evolua lucrurile și în viitor. Mai nuanțat, pe măsura unei arte noi, tinere, cu adevărat revoluționară. Căci, spre deosebire de surorile sale mai vîrstnice, cinematograful realizează acel ceva fără precedent, unic în istoria artelor, pretențios spus, **o anume tendință spre democratizarea culturii.** Artă, prin excelență populară, la origini, distracție de bîlci sau spectacol de curiozități, filmul a fost disprețuit, ignorat, boicotat de pătura cultivată, acea elită rafinată în stare să guste și să deguste deliciile marii literaturi, concertelor de salon, teatrului castelan. În fața acestei explozii de vitalitate care se cheamă filmul și care incită publicul cel mai larg, masele „milionare" se amestecă cu „elita" și toate generațiile se confundă. De la Chaplin la De Sica, de la Eisenstein la Jean Renoir, de la Stroheim la John Ford, cinematograful a produs, grație imaginii animate și apoi sonorizate, **un adevărat limbaj universal.**

În inima acestei epoci triumfale, schisma, totuși, s-a instalat. Pe de o parte, un cinematograf popular, fidel tradiției sale, dar repetitiv, liniștitor, acaparator, pe de alta un cinema zis „de autor", original în căutările sale, cîteodată provocator în expresie, reînnoindu-și reflecția asupra lumii pînă la a se îndoi de el însuși ca artă a povestirii. Bănuiesc că acest divorț se va accentua între „cinematografia populară" a cărei virtute îmbogățește rafinamentul spectacolului, acțiunii,

E sortit oare cinematograful să abandoneze exigența? (Goldie Hawn în *Peste bord)*

divertismentului etc., și „cinematograful de avant-gardă", scrutînd cu ochi critic realitățile politice și sociale, mecanismul vieții cotidiene și raporturile politice și sociale, mecanismul vieții cotidiene și raporturile neliniștite ale omului cu sine însuși. Pierzîndu-și unitatea, cinematografia va rezuma, prin scurta sa istorie, aventura contemporană a artelor ce pendulează între tradiție și noutate, păstrarea unui public pasiv, plin de păreri preconcepute și căutarea unei audiențe noi. Un factor moderator și reconciliator între aceste două tendințe extreme, critica, cu forța ei de influențare a opiniei publice. Căci, nimic nu va fi mai dăunător decît permanentizarea acestei stări de confuzie a valorilor, în mijlocul căreia un public indiferent, perplex sau depășit tinde să domesticească fără zgomot pe creatorii autentici.

Ani de zile am fost de părere că inovația tehnică va influența cinematograful; astăzi, mă reconsider fără complexe de vinovăție. Experiența ultimilor două decenii a demonstrat că aici, în cinema, progresul tehnic este o capcană. Dezvoltarea fără precedent a fotografiei, a filmului de amator, a magnetofoanelor și a videocasetofoanelor, mai precis întreg arsenalul audio-vizualului care a invadat căminul și școala, n-a stimulat, decît foarte puțin, creativitatea. Astăzi, este aproape imposibil să ratezi o fotografie, dar sînt puține șanse ca măcar una să merite calificativul de „artistică". Două zeci de milioane de fotografii de vacanță nu reprezintă, din punctul de vedere al creației, decît douăzeci de milioane de cărți poștale expediate în același timp. Așa se face că publicul adult, echipat pînă în dinți cu aparatura de luat vedetri cea mai sofisticată (cinema sau televiziune), n-a devenit în mod automat mai instruit și mai receptiv la fenomenul artistic, la noile metode și forme de expresie. La fel, implantarea audio-vizualului în învățămînt; este adevărat, predarea și-a pierdut din exclusivitate în relația profesor-elev, în favoarea ilustrației, prezentînd lumea exterioară de o manieră mai concretă și mi puțin distantă, revigorînd climatul informațional al școlii. Tinerele generații au căpătat, deja o mai mare ușurință de exrprimare orală, din păcate în detrimentul expresiei scrise și cu multe greșeli de ortografie.

Publicul tînăr este majoritar, în prezent, în toate cinematografiile lumii, nu pentru că este mai „instruit", ci din cu totul alte considerente, multe dintre ele de ordin temperamental și comportamental. În întunericul sălii, departe de orice supraveghere și de cultura oficială (școlară) tinerilor nu li se cere nimic și sînt lăsați în pace, eliberați de obligații și constrîngeri, și, apoi, cînd ești tînăr ai cele mai multe șanse de a găsi ceva agreabil în mai toate filmele. Pe măsură ce capeți experiență, șansele acestea se modifică. Marea problemă a acestei arte populare este că cei ce doresc mai mult de la ea sînt puși în mod disperant în minoritate de milioanele de oameni care, întotdeauna, o văd pentru prima dată. De aceea, cred, viitorul filmului nu va depinde atît de „formarea gustului publicului" cît de instruirea lui. O cultură generală mai solidă, o inițiere mai profundă în toate domeniile. În acel moment, cinematograful va deschide pofta de artă, pentru că filmul absoarbe cel mai repede materialul de cultură din celelalte arte.

* * *

În loc de final. Am răsfoit de curînd, o publicație de circulație internațională, cu un interviu luat celebrului actor de film Charles Vanel în locuința sa din Muans-Sartoux din împrejurimile Cannes-ului. Zece întrebări scurte, zece răspunsuri seci. Spicuiesc din memoria trei dintre el:

Reporterul: Cîte filme ați realizat și ce vîrstă aveți?

Charles Vanel: 200 de filme, din care două în 1987; am 96 de ani.

R: Sînteți cel mai bătrîn actor din lume, domnule-cinema...

C.V.: În 1895, cînd frații Lumière au inventat cinematograful aveam 3 ani.

R: La 96 de ani cum se desfășoară „viața personală"?

C.V.: ?!?! Trăiesc din tandrețe...

Păi, dacă publicitatea în jurul cinematografului se face la un asemenea nivel, încep să mă îndoiesc că arta filmului se va mulțumi cu „tandrețea" din articolul subsemnatului.

Constantin PIVNICERU

Serialul, mereu serialul (Susan Snyder și Ted Capwell în serialul *Santa Barbara*)

incursiune în cineunivers

Viața ca o continuă creație
(Întîlnire la Fairborough de John Wood cu Deborah Kerr și Robert Mitchum)

Cinematograful ca destin

Într-unul din volumele de eseuri interbelice ale lui Mircea Eliade, „Oceanografie" (Editura „Cultura poporului, — 1934), există un text intitulat, după piesa lui Calderon, **La vida es sueño.** Tînarul Eliade (avea douăzeci și șapte de ani) caută acolo, într-un elan pe atunci tipic lui și generației „criterioniste", să găsească dintr-o suflare „adevărul" celebrei formule a spaniolului: „O încercare de lămurire a acestei teme universale că viața este un vis." (p. 56). M-a interesat mai ales, prima parte a „lămuririi", legată într-un mod neașteptat, subtil și general-filozofic, de cinema — ori, mai bine-zis, de ideea abstractă de „cinema".

Eliade pleacă de la observarea unei anumite tentații a omului **(homo ludens,** cum i-a zis Huizinga) de a se „refugia" în propriile sale ficțiuni: „viața este o continuă creație de miraje, o continuă intervenție a visului prin instinctul pe care îl are [omul] de a ieși întotdeauna din realitate, de a nu fi prezent; mai precis, de a **creia** încontinu un prezent al lui personal, o sinteză proprie organismului său spiritual" (p. 56—7). Pornind de aici eseistul speculează prin rapide generalizări succesive, deschizînd enorm observația inițială și dîndu-i sensul de întemeiere filozofică a acelui refugiu în ficțiune: „oamenii [...] își închipuie nu numai viața lor altfel, ci și întîmplările lor sau ale altora, inșii pe cari îi întîlnesc și îi iubesc, însfîrșit toată viața din jurul lor și-o închipuie altfel. Văd lucrurile mai bune, mai extraordinare, mai **medievale** (dacă mi-e îngăduit să folosesc acest cuvînt într-un sens mult mai larg) — și **filmează** această lume nouă, creiată, personală, alături de lumea reală, mediocră și impersonală de totdeauna" (p. 57). Ultima subliniere îmi aparține. După cum se vede, Eliade rostește cuvîntul în cauză în viteza asociațiilor gîndirii, fără să fi avut intenția să se refere la activitatea efectivă, concretă a turnării de filme. Își imaginase doar proiecția utopică, pe un „ecran" interior, a fantasmelor care alcătuiesc viața interioară a fiecărui om, cu himerele, aspirațiile „creațiile" pe care le aducem cu toții prea-crudei realități atunci cînd visăm cu ochii deschiși.

Filmul scoate la lumină sufletul ascuns al omului

Și totuși, odată ajuns pe acest fir, Eliade zăbovește preț de cîteva fraze și divaghează asupra rosturilor cinematografului, socotindu-l, nici mai mult nici mai puțin, decît o trăsătură intrinsecă spiritului uman, ceea ce înseamnă că îi acordă un statut — ca să zic așa — ontologic: „Cinematograful este aproape un destin al omului setea lui de alt spațiu, de o altă libertate, de o altă justiție; și, mai ales, setea lui de fantastic, de medieval." (ibid.). **Medieval** în accepția precizată adineaori de autorul însuși. În ordinea abstractă a discuției, filmul capătă, astfel, o justificare profundă, valorînd cît un blazon de noblețe cu autenticitate confirmată.

De aici încolo, mai rămînea un singur pas pînă la absorbirea întregii industrii cinematografice într-un plan filozofic, desprins de pozitivele determinisme care ar putea guverna asupra evoluției civilizației. Eliade îl face fără ezitări, „anulînd", dintr-un foc, meritele întemeietorilor: „Într-adevăr, facultatea aceasta de a visa treaz, alături de realitate, de a creia un prezent paralel prezentului concret, este atît de specifică omului, încît socotesc descoperirea cinematografului ca ceva predestinat, ceva care nu are nimic deaface cu tehnica și cu legile fizice, ci deadreptul cu fantasticul, cu sufletul ascuns al omului."

Filmul ar fi — vasăzică — o tînără artă „fantastică" provenită dintr-o ocupație mult mai veche: omenirea — dădea Eliade de înțeles prin atare grațioasă utopie — își „cinematografiază" visele de cînd hău' și pîrău'. În istoria scursă de la Lumière încoace ar trebui — atunci — să vedem o „simplă" regăsire de sine a omului: trecerea subconștientului său în conștient prin „transcrierea" pe peliculă a acelui „suflet ascuns"...

Ion Bogdan LEFTER

incursiune în cineunivers

Încercare critică de a iubi un film

(O voce din off)

Dialogul constituie latura slabă a „Cuibului de nobili." Criticul rus B.M. Eihenbaum observa (vezi: **Ce este literatura? Şcoala formală rusă.** Ed. Univers, Buc. 1983) că romanele lui Turgheniev „pot fi considerate niște nuvele: la el nu există niciodată un element stabil care să unească toate personajele, deşi numărul lor, de obicei, este mare". Această „slăbiciune" literară ajută ecranizatorul să se dispenseze de maniera comună a folosirii contraplanului în timpul dialogurilor — absorbite de skaz în roman — şi devenite, în viziunea lui Mihalkov Koncealovski, o alternare de monologuri în imagini. Venirea unui oaspete la conacul Lavreţkilor, de exemplu, îi dă prilej cineastului să recurgă la un ingenios mod de prezentare atît a personajului cît şi a primului său contact verbal cu interlocutorii. Fostul ofiţer este filmat mai întîi în amorsă, apoi, distanţîndu-se şi, printr-o mişcare de jos în sus, aparatul îi dezvăluie progresiv ţinuta, cadrul decapitează parcă pe noul sosit, în timp ce banda sonoră reproduce cuvintele protocolare de bun-venit ale gazdei. Vorbele musafirului au însă doar rolul zgomotului de fond, costumul său, pe un trup fără cap în imagine, îl caracterizează întru totul.

Alteori, aşa cum se întîmplă la începutul filmului, monologul în imagini capătă valenţe simbolice. Să ne reamintim primul cadru, imobil, cînd sus, în plan depărtat, la capătul unei scări filmate frontal, un bătrîn cu frac galben dirijează o orchestră nevăzută, înclinîndu-se apoi, emoţionat, spre un public imaginar. Strania atmosferă e completată cu detaliul unei hărţi de altădată, apoi cu litografii de epocă ale Moscovei, pe care transfocatorul le supune brusc procustianului pat al ecranului, creînd, de la început, iluzia întoarcerii timpului spre Rusia altui secol. Urmează lungi panoramări ale copacilor, ale stepelor nesfîrşite, ca într-un dialog al lucrurilor şi peisajelor din alt tărîm.

Paratextul

Intervenţiile scriitorului în descrierea mimicii personajelor, sau a modului cum declamă sînt tot atîtea indicaţii scenice pentru jocul actorilor. Aşa-numitul „skaz reproductiv", detectabil în roman, face posibilă, pe ecran, expresivitatea actorilor, fie că e vorba de grosplanul obrazului ingenuu al Lizei (o Irina Kupcenko strălucitoare, la primul ei film) sau de primplanurile bătrînului „dirijor" neamţ, desfigurat de spaima morţii în străinătate, adevărat laitmotiv al acestui roman al dezrădăcinării. Imaginile halucinante în care, rînd pe rînd, prin supraimpresiune, personajele, în costume de epocă, intră într-un dans ritualic în jurul celui revenit acasă, amintesc deja, mai mult decît de vocea din off a lui Turgheniev, de sfîrşitul **Siberiadei** aceluiaşi Andrei Mihalkov — Koncealovski, artă poetică şi pledoarie filmică pentru iubirea pămîntului natal.

Comentariul

Turgheniev lasă comentariul pe seama cititorului. Deşi personajele nu sînt grăitoare prin dialog ci prin des-

Rememorările femeii iubite *(Un cuib de nobili* **de Andrei Mihalkov—Koncealovski cu Anastasia Vertinskaia)**

O maestră a nuanței în interpretare: Marina Neelova în *Dragă Elena Sergheevna* de Eldar Riazanov

crierea lor și a relațiilor dintre ele, scriitorul nu le privește din punctul său de vedere. Obiectivitatea lui face loc aceleia a aparatului de filmat, care-și permite însă și unghiuri subiective, travelingul circular (prinzînd copacii într-un dans amețitor) sau contraplonjeul (dus la extrema perspectivei broastei, unde cerul șiroiește printre ramuri). Rolul de liber arbitru al cititorului este jucat în film de camera de luat vederi — o cameră de tortură a intrigii, care-și diminuează importanța în favoarea personajelor. Paradoxal însă, descrierea din roman a eroilor ajută regizorul să evite descriptivismul, relațiile subtile dintre ei fiind redate cu mijloace dintre cele mai cinematografice.

E memorabilă secvența în care, de la distanță, nobilul Lavrețki și candida Liza își mărturisesc, într-un același gînd, iubirea. Un cadru fix, prelungit, în care tînărul, cu o scoică în mînă, privește pe malul lacului înserat, către palatul iubitei topindu-se ca o bucată de zahăr. **Fondu.** Apoi lumina se țese pe ecran, printre copacii aburiți de dimineață, aliniați asemeni unor sentinele cu umbrele, de o parte și alta a drumului pe care aparatul înaintează grăbit, în căutarea unui luminiș. La marginea lacului, zorii sau fereastra iubitei inundă ecranul. Este o izbucnire de lumină vecină cu revelația. Aparatul pătrunde în balans pe fereastră, în iatacul fetei ce-i mărturisește mătușii ceea ce spectatorul bănuiește deja. Liza șoptește: „Au mijit zorile!", iar apoi își recunoaște dragostea pentru Lavrețki, într-o sublimă tautologie voită de cineast, care accentuează solemn, prin cuvînt, ceea ce ochiul și sufletul deslușiseră. Presimțirea nefericitei lor dragoste o află pe Liza în prim plan, pentru o clipă lungă pînă la cer, acolo de unde se-aude, după atîta vibrantă tăcere, clopotul liturghiei.

Forța de expresie a mișcărilor de aparat, sugestiile născute din elipse ori din cursivitatea montajului, fac dovada denotației cinematografului modern, a tîlcului montat în imagini audio-vizuale, la fel de distinct de literatură ca și de cinematograful clasic, conotativ sau narativ, cum îl numea André Bazin.

Contrastul

Contrastul la Turgheniev se iscă din intrigă și din culoare. „Lovitura de teatru" a revenirii în Rusia a soției lui Lavrețki, după ce acesta aflase dintr-un ziar moartea ei la Paris, e abordabilă filmic mai mult decît atmosfera ecumenică în care Liza renunță la dragostea ei pămînteasică,

Se spune că romanele mari nu pot inspira filme echivalente. Cîțiva autori infirmă regula. De exemplu, Turgheniev...

pentru o iubire celestă. Neputința nobilului reîndrăgostit, de-a accepta „învierea" soției pierdute în libertinajul parizian, răzbate dintr-un alt cadru de antologie. Chipul Beatei Tyszkiewicz, într-un prim plan de-o frumusețe cărei filmarea **à contre jour** îi dă contur de efigie, e realmente strivit pe ecran, de întuneric sau de canaturile ușii închise brusc de Lavrețki, precum un chirurg suturînd pentru totdeauna buzele unei răni.

Pentru secvențele de interior, Koncealovski a folosit obiective cu distanță focală variabilă. Cînd filmează de aproape, se dă senzația de veridicitate și prospețime, cînd mărește distanța focală, sporește aura de basm a peliculei. Uneori foarte mobil, aparatul surprinde detalii din podul vechiului conac, unde merele roșii se rostogolesc printre tablouri din arborele genealogic al lui Lavrețki, încadrate în amănunt, documentaristic, asemeni unor exponate de muzeu. Alteori, prin cadrul fixat în penumbra unui naos, de pildă, lumina de luminare aproape arde ecranul, în vreme

ce prin fața ei se perindă imateriale și vibratile umbre. Metoda „parazitării" cadrului centrat pe un chip traversat de obiecte sau umbre concentrează atenția spectatorului spre o anume parte a planului, dînd imaginii magnetism de obsesie: peste un plan apropiat al eroinei, trece o mînă din senin; ca într-un tablou de Chagall, se suprapune o lentilă de ochelari pe obiectiv, decupîndu-se un detaliu.

Dar arsenalul contrastelor folosite de regizor e și mai variat. Să rememorăm prima parte a filmului, unde, prin montaj, cadrele de interior vetust, întunecat, sînt fulgerate de exterioarele pline de verdeață. Sau modul cum imaginea statică a unui bărbat (copleșit de splendoarea alăturării la pian a celor două femei care îl părăsiseră) este montată imediat înaintea unui nechezat de cal aflat în plină mișcare, prin care se mută conflictul și meditația în lumea de ritmuri și patimi, a cazacilor. Pretutindeni în film, muzica și zgomotele completează imaginea, demonstrînd că regizorul cunoaște perfect lecția contrapunctului audiovizual al maeștrilor Eisenstein și Pudovkin.

Flash-back-ul

În romanul **„Un cuib de nobili"**, rememorările femeii iubite de către personajul principal reprezintă tot atîtea motive pentru flash-back-ul cinematografic. Și aici însă, inventivitatea cineastului e remarcabilă: recurgînd, din nou, la contrast, el separă lumea reală, plină de viață și culoare a filmului, de lumea corupției pariziene de care soția sa fusese absorbită. Este o lume „lipsită de culoare", pe care pelicula nu o redă nici măcar în alb-negru, ci într-o sepia cu nuanța apei murdare, a nămolului din apele fatidice. Uneori cadrele se succed într-o mișcare încetată, alteori parcă se grăbesc spre secvențele pline de vigoare, din lumea celuilalt tărîm, de acasă.

Dar mai există un fel de „întoarcere înapoi" în film. E un flash-back de-o policromie aiuritoare a cîmpului înflorit, prin care un băiețel angelic își face drum odată cu imaginația nobilului. Recursul acestuia la natură și la copilărie vrea să-l sustragă din lumea tulbure și snoabă a Rusiei țariste de la mijlocul secolului trecut. Întregul film are rîul scoaterii la lumină a „rădăcinilor copacului" a meditației lui Lavreți, cu minuție, dar și cu duioșia atît de caracteristică lui Turgheniev. Nu poate fi uitată secvența finală împrumutată, oarecum, peste ani de fratele lui Koncealovski, Nikita Mihalkov, în **Cîteva zile din viața lui Oblomov**, poate ca o sugestie că și pentru frați paradisul e același doar în copilărie. Bărbatul din realitate dă mîna copilului din vis și înaintează împreună, prin cîmpul cosmic, în eternitate.

Notă finală

Sigur că a face caz de skaz într-un film ca **Un cuib de nobili** poate părea forțat, sau chiar excentric. Pornind de la un concept al criticii literare, am încercat o judecare cinematografică succintă, fără ambiția de a găsi un algoritm pentru traducerea unei arte într-alta. Faptul că, pînă la urmă, ne-am îndepărtat de oralitatea limbajului folosit de scriitor, spre a pricepe îndeminarea regizorului, e o dovadă în plus, că, situat **între** muze, criticul continuă să fie specula-tiv. Hazardul limbii face ca în latină **specula** să însemne „post de observație de pe înălțime", dar și „rază de speranță". Să ducem calamburul pînă la capăt concluzînd: criticul are norocul de a se putea depărta de o capodoperă pînă acolo unde speranța lui mai face posibilă arta.

Daniel DANIEL

Artă poetică și pledoarie pentru iubirea pămîntului natal (*Siberiada* de Mihalkov-Koncealovski cu Nikita Mihalkov și Ludmila Gurcenko)

incursiune în cineunivers

Filme care re-fac o atmosferă
(În trecere prin India de David Lean cu **Judy Davis)**

Privește înapoi cu nostalgie

Desigur, pentru „lumea minunată a fraților Lumière", remake-ul — reeditarea, refacerea, reluarea sau reproducerea, cu mici modificări, (alegeți oricare din aceste patru variante care credeți că ar corespunde mai bine) fie a unor teme, personaje, situații, structurii dintr-o operă filmică anterioară, fie a tuturor acestora laolaltă, adică a filmului în întregime — a încetat, demult, să mai constituie o noutate. Patrick Robertson, un pasionat al celei de-a saptea arte, autor a două populare volume — în genul faimoaselor „Guinness books" — consacrate recordurilor și performanțelor cinematografice, a întocmit chiar un original clasament al peliculelor cel mai des reeditate. Aflăm, astfel, că **Anna Karenina** a fost realizată (în diferite țări și de către diferiți regizori, evident) în 19 versiuni, **Mizerabilii,** în 28 de versiuni, **Cei trei mușchetari,** în 29 versiuni, **Dama cu camelii,** în 36 de versiuni, **Romeo și Julieta,** în 42 de versiuni, **Dr. Jeckyll și Mr. Hyde (Bestia),** în 46 de versiuni. Recordurile cele mai spectaculoase le dețin însă **Carmen** (56 de reeditări, inclusiv cea mai recentă dintre ele, cu extraordinara Julia Migenes-Johnson), **Hamlet** (60 de reeditări) și... **Cenușăreasa** (81 de reeditări!).

Goana după „remakes"

Cum s-ar spune, nimic nou sub soarele planetei de celuloid. Dar,

poate, în nici o altă cinematografie procedeul nu a căpătat asemenea proporții, nu a proliferat și nu a dat naștere atîtor ramificații și încrengături, transformîndu-se într-o adevărată **„remako-manie"** așa cum este cazul, în prezent, cu cinematografia americană. Se reiau (sub același titlu sau cu un titlu ușor schimbat) nu numai filme mai vechi, autohtone sau străine, ci și filme turnate foarte recent într-o altă țară (exemplu: **Trei bărbați și un prunc,** versiunea „made in Hollywood" a marelui succes franțuzesc **Trei bărbați și un coșuleț de purtat copii);** se retranspun într-o cheie comică sau parodică opere clasice ale genului (pentru a rămîne în sfera exemplelor de ultimă oră, să amintim de **Roxanne,** cu unul din comicii americai cei mai „en vogue", Steve Martin, care vine să se adaoge celor patru sau cinci „remakes" după **Cyrano de Bergerac,** realizate pînă acum, dintre care unul purtînd semnătura ca producător al lui Stanley Krammer); se reiau aceleași personaje și aceeași tramă narativă, cu mici variații, într-o serie numerotată potrivit sistemului roman **(Superman** a ajuns la cifra IV); se „refac" pentru televiziune versiunile integrale ale unor pelicule, reîncorporîndu-se materialul tăiat la masa de montaj (telespectatorii americani au putut urmări, în trei seri succesiv, un program TV de nouă ore, alcătuit din cele două părți — destinate marelui ecran — ale **Nașului,** plus secvențele căzute sub ghilotina montezelor); televiziunea, la rîndul ei, preia pe cont propriu titlul, subiectul ori eroii unor producții cinematografice ce s-au bucurat de favoarea publicului (cazul, de pildă, al serialului **M.A.S.H.,** după celebra peliculă a lui Robert Altman, sau al serialului **Happy Days — Zile fericite** —, care reia situații și evocă întîmplări din nu mai puțin celebrul **American Graffiti,** al lui George Lucas); pentru a nu se lăsa mai prejos, cinematografia își aruncă și ea privirile în „grădina" TV și „culege" ce i se pare mai interesant și vandabil **(Star Trek — Călătorie printre stele** — din care s-au și turnat patru părți, ori **Incoruptibilii);** uneori, chiar, același interpret este solicitat, la o distanță de ani și ani de zile, într-un remake după un mai vechi succes propriu (așa s-a întîmplat cu Clark Gable, de pildă, care a reeditat în 1953, în **Mogambo,** rolul interpretat, în 1932, alături de Jean Horlow, în **Red Dust — Pulbere roșie** — noua sa parteneră fiind Ava Gardner, și recent cu Anthony Quinn, care a apărut în 1987 în **Zorba the Musical,** după ce fusese, cu 23 de ani în urmă, **Zorba the Greek,** reeditarea fiind, de fapt, versiunea filmată a musicalului de mare succes de pe Broadway, cu același titlu ca și filmul inițial...)

Moda „retro" sau spaima de prezent

După cum se vede, un circuit continuu, nu numai în interiorul aceluiași mediu (cinematografia), ci și în alte medii (televiziune, teatru), legate între ele — aidoma unor vase comunicante ori unor retorte supra sau subetajate — printr-o complicată țevărie, tot acest alambicat sistem permițînd o perpetuă operațiune de refolosire, de „reciclare", iarăși și iarăși, a unuia și aceluiași produs. *„Pe scurt, industria divertismentului american se bazează, în bună parte, nu pe creații originale, ci pe recreații. Ea operează prin reintroducerea în circuitul productiv a unor mărfuri care se deplasează, în traiectorii amețitoare, prin diferite mass-media, pierzînd, de regulă, pe drum din substanță și din detaliu semnificativ. Deoarece cultura remake-ului depinde, în mare măsură, nu de produse originale, ci de opere preexistente, ea constituie un parazit pe spinarea realizărilor trecutului".*

Aprecierea, pertinentă, aparține unui observator atent al vieții cultural-artistice americane, Robert Brustein, și ea reflectă, fără îndoială, o stare de spirit conservatoare, o modă „retro", un curent cu fața spre trecut, care pare a fi devenit predominant, în ultimul timp, peste ocean. *„O națiune care totdeauna privea înainte, este acum preocupată să privească înapoi* (dar nu cu mînie! — n.r.), *tînjind puternic după tihnitele plăceri, reale sau imaginare, ale trecutului. Dacă în trecut publicul era dornic de ceea ce apărea ca nou, ca renovator, acum pare a se mulțumi cu ceea ce îi apare ca familiar, ca și cum ar voi să scape de dificultățile prezentului, refugiindu-se în spațiul de siguranță al obișnuitului și cunoscutului",* își duce mai departe firul gîndurilor același observator, în încercarea de a da o explicație actualelor tendințe ale unui fenomen cu razâ de cuprindere mai largă, cele ce se petrec în lumea filmului și, în genere, în „industria divertismentului" fiind doar un aspect, ce-i drept din cele mai semnificative.

Retromania sau remake-ul devenit simptomul unei epidemii de nostalgie rentabilă

Dorința sau înclinația spre evaziunea din prezent, întruchipate în „cultura remake-ului", pentru a folosi expresia luyi Brustein, constituie o componentă organică, o parte integrantă a ceeea ce sociologii americani numesc „boom"-ul nostalgiei, preponderența unei viziuni pătrunsă de regretul pentru „vremurile bune de altădată", care pare a năpădi pe americanul de rînd. Mulți asociază „curentul nostalgic", care a prins a se înfiripa pe la începutul deceniului trecut, șocului produs de eșecul intervenției militare din Vietnam — atît de nedrepte și atît de costisitoare în vieți omenești —, crizei morale declanșate de cazul „Watergate", continuat, la distanță de peste zece ani, de „Irangate", ambele implicînd vîrfurile puterii executive, instabilității politice și economice mondiale, cu puternice reverberații interne. *„Există o adevărată spaimă de realitățile tehnologice, sociale și economice, cărora, pare-se, nu sîntem în stare să le facem față și atunci ne întoarcem spre trecut, cînd lucrurile erau mai simple",* caută, la rîndul lui, să explice cum s-a produs acest curent prof. Ray Browne, de la Universitatea de Stat din Ohio. La toate acestea trebuie, desigur, adăogate împrejurările specifice legate de Bicentenarul Americii (1976) și Centenarul Statuei Libertății (1986), ca și enormul ecou al cărții și serialului **Rădăcinile** (1977), care au resuscitat brusc interesul față de trecut — cu accent pe începuturile secolului nostru și mai ales perioada anilor '30—'60, pe care generația mai vîrstnică a trăit-o și și-o amintește.

„Mai cîntă o dată, Sam"

Cert este că acest interes și această înclinație și-au găsit cîmpul de desfășurare cel mai propice — și mai aducător de profituri, cum vom vedea — în lumea spectacolului și în primul rînd a acelor forme de spectacol cu audiența cea mai largă posibilă, cinematograful și ruda ei apropiată, televiziunea. Veterani ai ecranului, cum ar fi Katharine Hepburn **(On Golden Pond, Eleșteul de aur)** ori **Don Ameche (Cocoon, Ca larvele în gogoașă),** adevărate miracole de longevitate fizică și artistică, continuă să exercite fascinația publicului. Cu puțin înainte de a muri, un alt veteran, James Cag-

Un subiect preferat în industria remake-ului: *Contele de Monte Cristo*
Jacques Weber și Dominique Reichier, (producție 1987)

A avut succes *Love Story*. Atunci povestea se reia, niţel mai altfel (*O nesfîrşită dragoste* cu Brooke Shields şi Martin Hewitt)

——————

Scurtă întîlnire de Coward a fost o răscruce a filmului. Iată o nouă *Scurtă întîlnire* (Cu Sophia Loren şi Richard Burton) care nu a mai însemnat nimic.

ney, care, după o întrerupere de două decenii, îşi făcuse reapariţia, la vîrsta de 77 de ani, în **Ragtime** (1981), primea titlul de „Om al anului" din partea studenţilor Universităţii Harvard. Humphrey Bogart, decedat în 1957, se bucură de un adevărat cult: nimeni nu poate calcula cîte zeci de milioane de spectatori şi telespectatori au văzut, în reluare, în ultimii ani, **Casablanca,** film reluat de 42 de ori la televiziunea americană (următorul pe listă: **King Kong,** cu 33 de reluări). Şi ce altceva este **Play It Again, Sam — Mai cîntă, o dată, Sam,** — filmul atît de cunoscut al lui Woody Allen, al cărui titlu evocă una din celebrele replici din **Casablanca** ale lui Bogie — decît un imn de iubire dedicat eroului preferat? Un cult similar îi este consacrat lui James Dean (mort ceva mai înainte, în 1955, într-un tragic accident de automobil) şi peliculei sale **Rebel fără cauză,** Filme mute, care, pînă nu de mult, puteau fi urmărite doar la cinematecă, sînt prezentate în mari săli de premieră, adesea cu acompaniament orchestral pe viu (vezi şi Almanahul „Cinema" pe 1988, articolul „Noul sunet al muzicii") afişîndu-se la box office inscripţia „nu mai sînt bilete". Municipalitatea din Kansas City a restaurat cu fonduri publice şi particulare şi a redeschis cu pompă un somptuos „palat cinematografic" („Movie Palace") construit în anii '20. Retrospective ale filmelor turnate în anii '30 şi '40 atrag cohorte de „nostalgici". Reconstituirea cu o minuţiozitate halucinantă în producţii cinematografice evocînd întîmplări de acum patru, cinci sau şase decenii **(Cacialmaua, Naşul II, Incoruptibilii, A fost o dată în America)** a stilurilor din perioadele respective, voga pe care o cunosc peliculele muzicale care readuc în memorie ragtime-ul de la începutul secolului sau rock-and roll-ul anilor '5o (extraordinar succesul filmului **La Bamba,** închinat unuia din primii „idoli" ai muzicii rock, Ritchie Valens, dispărut în urma prăbuşirii avionului în care călătorea împreună cu un alt idol al curentului ce abia se năştea, Buddy Holly), invadarea programelor TV nocturne cu western-uri din primii ani de carieră ai lui John Wayne, clasice poveşti cu gangsteri sau comedii de salon ale lui Ernst Lubitsch sînt tot atîtea ipostaze ale epidemiei de nostalgie de care e bîntuită America.

Proporţiile acestei epidemii cresc continuu, se extind mereu la noi domenii, sub influenţa filmelor de altădată, scoase de prin ungherele tăinuite ale arhivelor, sau a reeditărilor ori imitaţiilor care asaltează, dacă se poate spune aşa, porţile trecutului. Moda vestimentară, coafurile, machiajul, interioarele locuinţelor pînă şi tehnicile publicitare se inspiră din perioade revolute, într-un amalgam „retro" de nedescris, unde pot fi întîlnite de-a valma, elemente din cele mai disparate, de la Art Deco la cele ale epocii charlestonului. **Marele Gatsby** a fost, poate, ca remake, doar o reuşită parţială — primele două versiuni datează din 1925 şi respectiv 1947 — în schimb „moda Gatsby" a fost o strălucită afacere pentru sectoarele vestimentaţie.

„Industria trecutului", o afacere rentabilă

Pentru ca în spatele „retromaniei" se ascund şi evidente interese financiare, cu ramificaţii din cele mai neaşteptate. Există o adevărată „industrie a trecutului", cu cifre de afaceri de ordinul sutelor de milioane de dolari. Şi nu e vorba numai de film şi televiziune, ci şi de emisiuni radiofonice (unde sînt reluate seriale şi alte programe de succes de altădată), de muzică uşoară (un întreprinzător ingenios organizează „excursii muzicale în anii '40", cu toată recuzita de rigoare, de la automobile de epocă, cu care sînt transportaţi „excursioniştii", pînă la plasatoarele îmbrăcate în stil „bobby soxer", care îi conduc la locurile lor în săli de concert decorate anume, pentru a asculta bucăţi preferate din era prerock-ului, interpretate de soliştii şi instrumentiştii vremii), de dansuri (fox trot-urile, rumba, cha-cha-cha şi chiar... valsurile, ca să nu mai vorbim de tango, cunosc o a doua tinereţe), de literatură (romanele din secolul trecut ale lui Horatio Alger jr., date uitării, datorită invariabilei şi desuetei lor teme „de la vînzător de ziare la miliardar", întrunesc, din nou, sufragiile cititorilor) şi, bineînţeles, de sfere şi domenii în afara spaţiului cultural-artistic propriu-zis şi într-o varietate greu de închipuit, cum ar fi întreprinderi de textile şi confecţii, de îmbrăcăminte, de mobilă, de felurite accesorii, de produse cosmetice etc., etc.

Implicaţiile fenomenului sînt atît de ample şi profunde încît ele au devenit obiect de studiu al unei discipline sociologice speciale, **„pop culture"**, cultura vulgarizatoare, cultura masificată (în sensul de produsă pe bandă), de cea mai largă accesibilitate şi la un nivel valoric deliberat mediu, frizînd banalitatea, locurile comune, prin contrast cu rigorile a ceea ce se cheamă îndeobşte, cultură elevată.

Se cuvine, încă o dată, a repeta ca remake-urile, resuscitările, seriile secvenţiale, reeditările — ca aspecte ce ţin de sfera nostalgiei — nu reprezintă ceva nou. Una din regulile de bază ale antreprenorilor „industriei de divertisment" a fost „ceea ce a obţinut succes prima oară va obţine succes şi a doua oară", cu condiţia ca momentul să fie propice, iar „consumatorii" (publicul) să manifeste dispoziţia corespunzătoare. Deosebirea constă în extensia, în multiplicarea continuă a procesului. Mai mult ca oricînd, publicul american întoarce spatele prezentului şi priveşte spre trecut. Evident, a privi prin ochelari trandafirii trecutul nu este atitudinea cea mai indicată (extrapolînd, sociologii de peste ocean care studiază fenomenul, atrag atenţia asupra pericolului real de a se adopta pentru problemele prezentului soluţii adecvate situaţiilor din trecut, dar total inoportune şi inoperante celor de astăzi), însă această stare de spirit este terenul prielnic pe care se dezvoltă morbul nostalgiei, al remake-ului. Mai intervine şi un alt factor ce se cere luat în calcul şi anume „criza" de noutăţi ce începe să se simtă pe piaţa divertismentului. Cinematograful, televiziunea, instalaţiile video — ca, de altfel, şi celelalte forme de expresie ale mass-media, presa de mare tiraj, în special tabloidele şi magazinele ilustrate, emisiunile radio, discurile, casetele audio, cartea de buzunar, benzile desenate, publicitatea ş.a. — suferă de adevărată bulimie, au permanentă

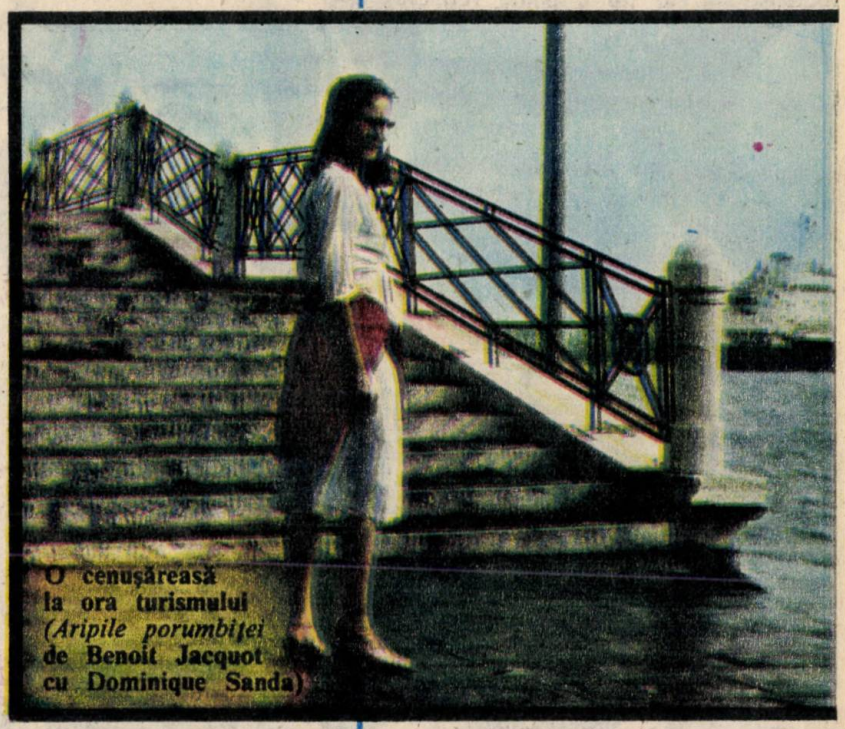
nevoie să fie „alimentate" cu noi produse; or „sortimentele" sînt, totuşi, limitate. Şi atunci, remake-ul, repetiţia, reeditarea devin inevitabile.

Fascinaţia faţă de starurile-mit

Ca orice produs în ultimă instanţă sintetic, remake-ul, în sensul cel mai larg al cuvîntului, are nevoie, pentru a deveni vandabil, de un „ambalaj" cît mai atrăgător. Reproducerea constantă a uneia şi aceleiaşi „mărfi" culturale, pînă la urmă are ca rezultat că estompează calităţile sale intrinseci, interesul „consumatorilor" fiind trezit numai de aspecte ce ţin de personalitatea interpreţilor, de farmecul şi măiestria lor. Iată de ce, „cultura remake-urilor" şi, în general, industria nostalgiei mizează nu pe originalitatea subiectului (nici nu poate fi vorba de aşa ceva), ci pe atracţia pe care o exercită protagoniştii, interpreţii, starurile. Nimic nu demonstrează mai bine natura parazitară a acestei culturi şi acestei industrii decît modul în care „trăiesc" pe seama celor ce dau viaţă plăsmuirilor lor.

Hollywood-ul, în special, a început să devină obsedat de propriile sale creaturi şi dovada o constituie schimbarea de accent în ce priveşte filmele cu caracter biografic. În trecut, asemenea filme îşi propuneau să descrie viaţa unor oameni de stat **(Lincoln,** în interpretarea lui Henry Fonda ori Raymond Massey), savanţi **(Pasteur,** interpretat de Paul Muni, inventatori **(Edison,** „văzut" de Spencer Tracy), compozitori (Cole Porter, căruia i-a împrumutat trăsăturile sale Cary Grant) etc. Acum, astfel de pelicule evocă, mai degrabă, viaţa însăşi a unor actori de cinema. În ultimii ani, au fost prezentate pe ecran biografiile, mai mult sau mai puţin romanţate, ale unor idoli ai celei de-a şaptea arte, cum ar fi Clark Gable şi soţia sa, Carole Lombard, comicul (de mare popularitate în America, dar mai puţin cunoscut în Europa) W.C. Fields, nemuritorul „şeic" Rudolf Valentino (o primă încercare datînd din 1951 a putut fi urmărită, nu demult, de cei ce frecventează Cinemateca bucureşteană, mai reuşită fiind versiunea recentă cu balerinul de inegalabil talent care este Rudolf Nureev), apoi James Dean, Elvis Presley, Joan Crawford, Jean Harlow, Marilyn Monroe. Legenda care s-a ţesut în jurul acesteia din urmă, ca şi în jurul lui „Bogie" şi a lui James Dean, şi-a găsit multiple ipostazări: pe lîngă filmul **The Goddess (Zeiţa),** realizat de Paddy Chayefsky pe cînd Marilyn era încă în viaţă, au mai fost turnate **Goodbye, Norma Jean** şi **Marilyn, the Untold Story (Povestea neştiută a lui Marilyn);** fostul ei soţ, dramaturgul Arthur Miller, i-a dedicat, cum se ştie, o controversată piesă **(După cădere),** discutabilă din punct de vedere al unui anumit cavalerism ce i s-ar fi putut pretinde; romancierul Norman Mailer i-a scris o emoţionantă biografie şi, mai recent, un jurnal apocrif; au fost emise numeroase teorii despre împrejurările morţii sale (cea mai nouă dintre ele, aparţinînd gazetarului Anthony Summer, îl implică, într-un voluminos op de peste 600 de pagini, pe unul din cei doi fraţi Kennedy, Robert, care avea să piară, ca şi John, în circumstanţe tragice); „pop art"-istul Andy Warhol i-a imortalizat chipul în celebrele sale serigrafii pe mătase, nefericita actriţă devenind şi eroina unei rock-opera **(Tommy),** transpusă pe ecran. Victimă a teribilei maladii SIDA, moartea dezvăluindu-i aspecte tăinuite ale vieţii intime, Rock Hudson îşi va avea şi el filmul său biografic, poate terminat la apariţia acestor rînduri.

„Sanctificarea" unor figuri celebre ale Hollywood-ului este, de altfel, una din multiplele faţete a ceea ce americanii numesc **„camp",** acel specific curent artistic şi, în acelaşi timp, stil de viaţă al boemei newyorkeze ori californiene în care cultivarea deliberată, ostentativă a kitschului, extravaganţele şi artificialitatea în vestimentaţie şi comportament, fronda împotriva „establishment"-ului cultural îşi dau mîna cu devoţiunea nostalgică faţă de tot ce ţine de trecut.



O cenuşăreasă la ora turismului *(Aripile porumbiţei* **de Benoit Jacquot cu Dominique Sanda)**

Nostalgia? Un film de serie B

Expresie a dorinţei de a evita realitatea, a insatisfacţiei determinată de valorile prezentului, fără a le contrapune, însă, o alternativă viabilă, remake-ul şi, pe un plan mai larg, nostalgia care bîntuie cinematograful, ca şi ansamblul vieţii cultural-artistice americane, este o revoltă în genunchi. O cultură bazată pe prefabricate, pe compuşi sintetici este, evident, o cultură stearpă, neproductivă. Disneyland-ul, care reconstituie trecutul ca şi mediul ambiant cu o precizie dusă la extrem şi unde nimic nu este natural, ci totul este artificial, unde predomină ponciful, imitaţia, constituie, desigur, faza ultimă şi cea mai înaltă a remake-ului.

Promovată şi încurajată de industria divertismentului pentru că este pe gustul publicului şi pentru că reprezintă o sursă de profituri din cele mai substanţiale, reeditarea reuşitelor cinematografice mai vechi şi mai noi, evitarea a tot ceea ce nu ţine de căile bătătorite, veneraţia devenită cult faţă de starurile de altădată oglindesc, în fond, un „Weltanschauung" al falsităţii şi contrafacutului, o viziune „cosmetică" asupra vieţii, preferinţa faţă de o realitate perfect fardată, coafată şi manichiurată, dar fără urme de viaţă: o realitate de mucava, de butaforie. *„Nostalgia este* (de fapt) *duşmanul istoriei",* al trecutului aşa cum s-a întîmplat, afirmă un profesor american, alarmat de frecvenţa extrem de scăzută a studenţilor la cursurile de istorie veche, în contrast cu aglomeraţia, poate din dorinţa sinceră de a primi explicaţii pentru propriile obsesii, la acele cursuri inclusiv de „pop culture", unde sînt evocate evenimentele ultimelor decenii. Sau cum spunea autorul-interpret al unui „rap tune", acea formă tipic afro-americană de „zicere" ritmată pe fond muzical, într-un disc de succes intitulat — se putea mai sugestiv? — **„Film de seria B":**

...Nostalgia este tot ce dorim.
Să mergem neapărat înapoi,
Fie şi nu mai departe de săptămîna trecută.
Să nu privim în faţă ziua de azi sau ziua de mîine,
Ci ziua de ieri...
Aceasta nu e viaţă adevărată, nu e viaţă adevărată.
Nu e nimic altceva decît un film de seria B.

Romulus CĂPLESCU

Rick (Bogart) o iubește pe Ilse (Ingrid Bergman), dar nu o poate reține

Umberto Eco:

De ce ne place „Casablanca"?

Știe toată lumea, dar o mai amintim o dată: un film poate avea astăzi mai multe vieți. Este reproiectat la diferite intervale de cinemateci, dar, cel mai ades și, într-adevăr, în proporție de masă, el este relansat de televiziune. Se întîmplă însă ca norocul acesta de a fi inclus și în programe de cinematecă și pe micul ecran să însemne, din contră, o adevărată lovitură de grație și un film să-și vadă curmată existența prin epuizarea oricărui interes față de el. Nu este însă cazul cu **Casablanca**. Ori de cîte ori se reia, se produce o polarizare a interesului spectatorilor, de mare sau mic ecran, care stîrnește un flux de simpatie. De unde vine deci acest farmec al **Casablancăi?** Binecunoscutul, atît de cunoscutul Umberto Eco, autorul „Numelui trandafirului" și inspiratorul filmului cu același nume, a fost intrigat de puterea de seducție a filmului lui Michael Curtiz. Dar înainte de a ne opri la argumentele pe care le găsește el, ne permitem o scurtă digresiune pentru a vă reda prezentarea pe care o face filmului **Casablanca** un ghid american de filme, ediția 1988, întocmit de Leonard Maltin. Spune, între altele, autorul ghidului: „Totul e judicios în acest film clasic din timpul celui de-al doilea război mondial. **Casablanca,** cu ciudatului patron de local de noapte Rick (Bogart), cu personajul unei femei misterioase (Bergman) și al soțului ei, un șef al mișcării de rezistență (Henreid). Rains e admirabil ca șef al poliției și

nimeni n-ar putea cînta „As Time Goes By" așa cum îl cîntă Dooley Wilson. Trei premii Oscar atribuite pentru imagine, regie și scenariu. Filmul acesta este candidatul nostru la titlul de cel mai bun film al tuturor timpurilor, produs de Hollywood".

Bun, și acum să vedem de ce ar fi așa și de ce lumea crede că este și bun și plăcut și că merită să-l vezi ori de cîte ori ți se ivește ocazia. Întrebarea este legitimă — susține Eco — deoarece **Casablanca**, strict estetic vorbind, adică din punct de vedere critic, este un film foarte modest. Roman-foto, melo, în care motivația psihică este slabă și loviturile de teatru se succed fără rațiuni plauzibile. Cunoaștem chiar și cauza pentru care lucrurile s-au petrecut așa: filmul a fost inventat pe măsură ce se turna și pînă în ultima clipă, regizorul și scenariștii nu știau dacă Ilse va pleca cu Victor sau cu Rick. Ca urmare, ceea ce s-ar chema „găselnițe inspirate" și care au stîrnit entuziasmul prin îndrăzneala lor n-au fost, în realitate, decît niște hotărîri luate în disperare de cauză. Deci, cum a putut din asemenea înlănțuire de lucruri imprevizibile să ia naștere un film care și astăzi cînd îl vezi pentru a doua, a treia, sau a noua oară poate produce aplauze pentru părțile lui de bravură pe care ne place să le revedem și poate stîrni chiar entuziasm pentru găselnițele lui inedite?

Eco este de părere că una din explicații ar fi formidabila distribuție actoricească, dar tot el adaugă că asta n-ar putea explica totul. Există o Ea și un El, un El sumbru, o Ea tandră, romantică, dar s-a văzut și ceva mai bun decît aici. **Casablanca** nu este **Cavalcada fantastică**, alt film ce revine ciclic pe ecrane. **Cavalcada fantastică** este o capodoperă din toate punctele de vedere, fiecare secvență e la locul ei, personajele sînt, întotdeauna, credibile și povestea (pentru că și ea contează) este inspirată de Maupassant, cel puțin în prima parte a filmului. Și atunci? Ei bine, atunci, susține Eco, ești tentat să revezi **Casablanca** cam așa cum a recitit T.S. Eliot „Hamlet-ul" lui Shakespeare. Eliot era de părere că farmecul lui Hamleți precedenți, unul al cărui cea mai puțin izbutită piesă a lui Shakespeare) venea tocmai din aceea că Hamlet ar fi efectul unei fuziuni, mai mult sau mai puțin ratate, a diferiților Hamleți precedenți, unul al cărui subiect ar fi fost răzbunarea (nebunia lui fiind doar o stratagemă), altul al cărui subiect ar fi fost criza pricinuită de greșeala săvîrșită de mama sa, cu consecința disproporției dintre tensiunea lui Hamlet și imprecizia, chiar inconsistența crimei materne. Așa încît critica și publicul socotesc „piesa frumoasă pentru că e interesantă, crezînd, în același timp, că e interesantă pentru că e frumoasă". Păstrînd proporția, același lucru s-a întîmplat și cu **Casablanca**. Cum trama trebuia inventată din mers, autorii au pus în ea de toate. Și ca să pună de toate, au recurs la repertoriul care s-a dovedit „că merge". Cînd această selecție din „tot ceea ce merge" este limitată, filmele astfel realizate apar ca manieriste, de serie, sau chiar kitsch. Cînd însă se recurge, realmente, la tot „ceea ce merge", se obține un fel de arhitectură gen „Sagrada Familia" a lui Gaudi. Ceva vertiginos, care atinge genialitatea. Lăsînd, acum, de-o parte modul cum a fost făcut filmul, să vorbim despre ce anume ne arată el. Povestea începe într-un loc magic, în sine, Marocul, și exotismul e introdus prin cîteva note ale unei melodii arabe care se dizolvă în „Marsilieza". Cum pătrundem în localul lui Rick, îl auzim pe Gershwin. Africa, Franța, Statele Unite. Intră în joc o intrigă de arhetipuri eterne. Sînt, adică, situații care au dominat, întotdeauna, o poveste dramatică. În general însă, ca să dobîndești o bună poveste, e de ajuns o singură situație arhetipală. Și e încă destul de mult și asta. Avem aici de pildă **dragostea nefericită**. Sau

Un film care declanșează energia narativă

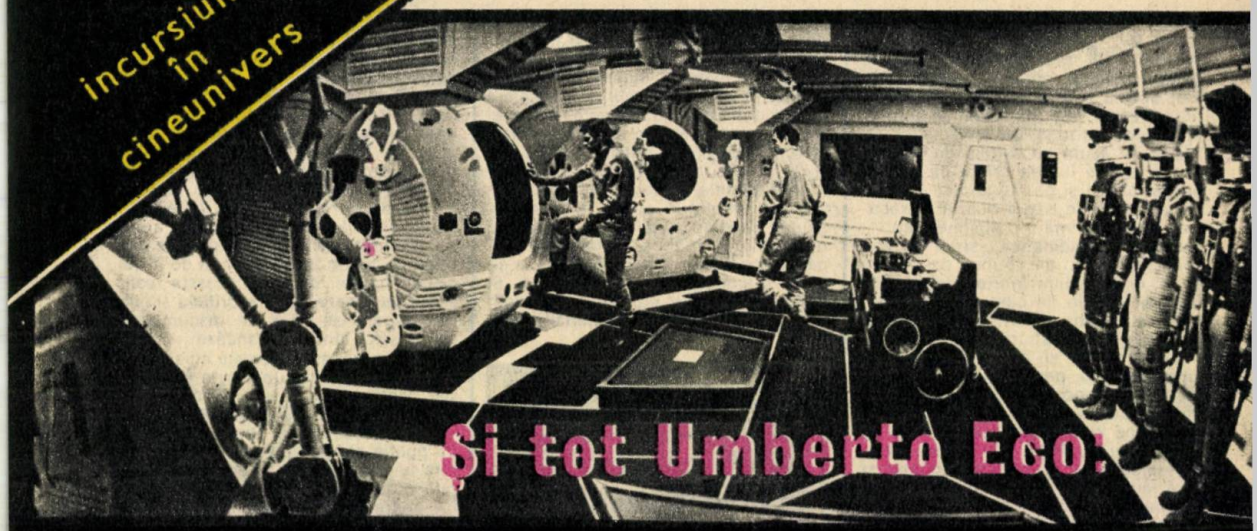
fuga. Casablanca însă nu se mulțumește cu atît: le vrea pe toate. Orașul e un loc **de trecere**, trecere către „pămîntul făgăduinței" (sau spre nord-vest, dacă vă convine mai mult). Ca să treci, trebuie, totuși, să te supui unei probe, **așteptarea**. („Ei așteaptă, așteaptă, așteaptă" — ne spune din off o voce, la începutul filmului). Ca să treci din vestibulul așteptării spre „locul mult dorit", e nevoie de o **cheie magică**: viza. Pentru **cucerirea** acestei chei se declanșează pasiuni. Accesul la ea pare să fie posibil prin intermediul **banilor** (care-și fac apariția în mai multe rînduri, mai ales sub aspectul unui **joc ucigaș**, adică ruleta). Pînă la urmă se descoperă că această cheie poate fi obținută și prin **dar** (un dar sub formă de viză, dar și unul pe care Rick îl face sacrificîndu-și dorința). Căci filmul este și povestea unei dispute între **dorințe**, și doar două se detașează: cea a lui Victor Laszlo, eroul foarte pur și cea a celor doi tineri, proaspăt căsătoriți. Toți cei ale căror dorințe nu sînt pure, sînt sortiți eșecului. Iată deci un alt arhetip: **triumful purității**. Cei lipsiți de puritate nu ajung în locul „mult dorit", ei dispar înainte, dar prin aceasta realizează **purificarea prin sacrificiu** și iată răscumpărarea. Rick se răscumpără, ca și șeful poliției franceze.

Ne dăm seama că există chiar două locuri mult dorite: unul este America, dar pentru mulți el se dovedește a fi un țel greșit; celălalt este **Rezistența**. Victor vine de acolo, Rick și căpitanul de poliție se duc spre ea. Se vor alătura lui De Gaulle... În această adevărată orgie de arhetipuri ale sacrificiului, apare și tema **dragostei nefericite**. Nefericită pentru Rick, care o iubește pe Ilse, dar nu o poate face să fie a lui; nefericită pentru Ilse, care-l iubește pe Rick, dar nu poate pleca cu el; nefericită pentru Victor care își dă seama că, de fapt, n-o poate păstra pe Ilse. Și jocul acestor iubiri nefericite produce tensiuni foarte abile: la început, Rick e nefericit pentru că nu pricepe de ce Ilse se ferește de el; apoi Victor e nefericit pentru că nu înțelege atracția pe care Ilse o manifestă pentru Rick. În sfîrșit, Ilse e nefericită pentru că nu înțelege de ce Rick o face să plece cu soțul ei. Aceste trei iubiri nefericite (sau imposibile) alcătuiesc un triunghi. Numai că în „triunghiul arhetipal" există un soț înșelat și un amant triumfător. Aici, dimpotrivă barbații sînt înșelați

(Continuare în pag. 175)

Primul argument: *Casablanca* are o distribuție formidabilă adică Bogart, Rains, Henreid, Bergman

incursiune în cineunivers



Și tot Umberto Eco:

„De ce nu ne mai place Odiseea spațială 2001?“

Ne aflăm cu filmul lui Kubrick în fața unei experiențe cinematografice ieșită din comun: SF-ul, gen legat de ideea de noutate pe toate planurile și creator, el însuși, de mitologie, este confruntat cu propria lui invenție.

Să vedem ce se întîmplă, așadar, cu **2001 Odiseea spațiului.**

Vom proceda ca și în cazul **Casablancăi** invocînd mai întîi caracterizarea pe care o face acestui film același Ghid din 1988 al lui Leonard Maltin — care este un fel de enciclopedie a filmului lumii (17.500 pelicule sînt fișate parcă pentru eternitate). Pentru eternitate? Vom vedea.

Ce scrie Ghidul (în 1988 n.b.) despre filmul **2001 Odiseea spațiului:** „Un film reper: zborul spațial este plasat în contextul istoriei omenirii, de la prima confruntare a acesteia cu o putere superioară pînă la perspectiva în care ciclul viitor nu mai are sens pentru omenire. Pentru că, aici, ne aflăm în ipostaza om contra mașină (mașină care nu i se mai supune), într-o călătorie de neuitat în spațiu în care computerul HAL deține controlul. O sărbătoare vizuală, filmul acesta are și meritul de a fi plasat în Top muzica lui Richard Strauss „Așa grăit-a Zarathustra“. Tăiat cu 17 minute după premieră de către Kubrick însuși, filmul a obținut premiul Oscar pentru efecte speciale, scenariu (Arthur Clarke) și pentru regie.“

Ghidul mai menționează, în continuare, filmul **2010** (din 1984, în vreme ce **2001** era realizat în 1968) datorat lui Peter Hyams, cu Roy Scheider în rolul titular și îl consideră „un film mai concret și, deci, mai puțin mistic decît **2001.**“

> „Mass media este genealogică și nu are memorie“

Să reținem argumentele: film reper, deschizător al unui nou capitol în istoria omenirii, sărbătoare vizuală și avînd merite în ce privește exploatarea muzicii lui Richard Strauss la „Așa grăit-a Zarathustra“.

Cum revede filmul (la televizor prin 1983), Umberto Eco — deci cu cinci ani înaintea editării Ghidului, lucrare de mare autoritate, de altfel, nu numai în S.U.A., Eco plătește mai întîi tributul de admirație față de cineastul de prestigiu care este Kubrick spunînd că televiziunea i-a permis să revadă un clasic de care ne amintim întotdeauna cu admirație, atașament și respect. Dar a fost tentat, imediat, să vadă cum au primit alții această redescoperire a filmului lui Kubrick și constată că toți au fost decepționați.

Acest film — spune Eco — care cu nu prea multă vreme în urmă ne-a uimit prin extraordinarele lui noutăți tehnice și prin suflul lui meditativ, ne-a lăsat, acum, impresia că mestecă lucruri pe care le-am mai văzut de mii de ori. Drama computerului paranoic, „mai ține“, chiar dacă nu ne mai miră deloc. Secvența maimuțelor de la începutul filmului este și rămîne un frumos moment de cinema, dar această navetă spațială ne-aerodinamică ne dezamăgește. Și credem că ea și-ar avea locul mai degrabă în cutia de jucării (de plastic) a copiilor noștri deveniți, între timp, adulți. Viziunile finale sînt kitsch, ca și seria de generalități pseudofilosofice în care fiecare spectator poate pune, după bunul său plac, alegoriile care îi convin. Restul este „disc“, muzică, și trucuri ieftine.

Cu toate acestea, Kubrick pare a fi un inovator de geniu. Dar tocmai aici stă problema: mass media este genealogică și nu are memorie, chiar dacă aceste două caracteristici ar trebui să se excludă reciproc.

Este genealogică deoarece în sistemul ei orice invenţii produc imitaţii în chip de bulgăr de zăpadă precum şi un fel de limbaj comun. Nu are memorie pentru că, odată lanţul imitaţiilor rupt, nimeni nu mai ştie cine a început şi se confundă cu uşurinţă fondatorul cu ultimul dintre nepoţii săi. În plus, mass media dau lecţii: ceea ce face ca navetele spaţiale din **Războiul stelelor** — inspirate, fără jenă, după cele ale lui Kubrick — să fie mai complexe şi mai credibile decît străbunele lor, aşa încît cele ale lui Kubrick par a fi cele care imită.

S-ar mai putea spune că în sistemul mass medie de astăzi, realizarea tehnică are precădere asupra invenţiei şi că tehnica este imitabilă şi perfectibilă. Dar noi îl privim cu interes pe primul iar pe cel de-al doilea cu un fel de religiozitate. Ca urmare, aici intră în joc un sistem sau o perspectivă de aşteptare din partea publicului.

Ar fi interesant, adaugă Eco, să ne întrebăm de ce nu se întîmplă acelaşi lucru şi cu artele tradiţionale, de ce putem încă să ne dăm seama că un maestru al picturii cum este Caravagio e mai mare decît discipolii săi şi că Richebourg nu este Balzac.

Addenda:

Semioticianul, scriitorul, profesorul şi ziaristul care este Umberto Eco se arată conştient (şi în consecinţă caustic) cu această tendinţă a lumii contemporane, ajutată dacă nu chiar captivă a mass mediei, de a transforma aproape totul într-o modă, de a face să prolifereze imitaţia în dauna imitatului, cu alte cuvinte, de a acorda prioritate falsului. De aceea şi-a şi intitulat volumul de eseuri „Războiul falsului" (din care am extras cele două eseuri critice despre film) cu un cuvînt înainte din care am vrea să desprindem un citat:

„Am încercat să pun în practică ceea ce Barthes numea „le flair sémiotique", această capacitate pe care ar trebui s-o avem, fiecare dintre noi, de a sesiza sensul acolo unde ai fi tentat să nu vezi decît faptul, de a identifica mesaje acolo unde ai fi incitat să nu vezi decît gesturi, de a subordona semnul acolo unde ar fi mult mai comod să nu recunoşti decît lucrul. Nu aş vrea însă deloc ca aceste intervenţii ale mele să fie luate drept exerciţii de semiotică".

Grupaj realizat de
Mircea ALEXÂNDRESCU

Cine imită pe cine în materie de navete spaţiale?
(*2001 Odiseea spaţiului* de Kubrick)

De ce ne place Casablanca?

(Urmare din pag. 173)

şi amîndoi sînt perdanţi, dar în înfrîngere şi chiar înainte de ea, acţionează un element suplimentar, atît de subtil încît el scapă la nivelul conştiinţei: Rick îl admiră pe Victor, iar Victor e impresionant de personalitatea lui Rick şi ai sentimentul că fiecare din cei doi acceptă sacrificiul pentru a face plăcere celuilalt. Oricum, întocmai ca în „Confesiunile" lui Rousseau, femeia devine un **intermediar** între doi bărbaţi. Femeia nu e purtătoare de valori pozitive, ci doar cei doi bărbaţi. Pe fondul acestor ambiguităţi care se înlănţuiesc, se interferează şi tema „civilizaţie contra barbarie (nazistă)", care se întretaie cu altele: mîndria războinică din „Iliada", se uneşte cu melancolia întoarcerii din „Odiseea". În jurul acestui dans al miturilor eterne, iată şi miturile istorice, adică **miturile cinematografului,** conştiincios revizitate. Bogart întruchipează cel puţin trei: **Aventurierul** ambiguu, amestec de cinism şi generozitate; **Ascetul** din decepţie în dragoste şi, în acelaşi timp, **alcoolicul** răscumpărat (dar ca să fie răscumpărat, el trebuie arătat, brusc, ca un alcoolic cînd, de fapt, el era deja un ascet dezamăgit). Ingrid Bergman este **Femeia enigmatică** sau fatală. Există, apoi, acel „ascultă-iubito-melodia-noastră, ultima-zi-la-Paris". America, Africa, Lisabona ca port liber, apoi postul de frontieră sau chiar ultima staţiune fortificată de la marginea deşertului. Există Legiunea străină (fiecare personaj avînd aici o naţionalitate şi o poveste a lui diferită). Localul lui Rick este un loc magic unde se poate întîmpla orice (şi se întîmplă: dragoste, moarte, urmărire, spionaj, patriotism.) Sorgintea teatrală a conflictului dramatic, ca şi sărăcia de mijloace, au dus la o admirabilă condensare a evenimentelor **într-un singur loc.** Dar, tocmai pentru că **există toate arhetipurile, Casablanca** devine citatul a o mie de alte filme şi fiecare actor re-joacă aici un rol interpretat de nenumărate ori, iar rezonanţa intertextualităţii acţionează asupra spectatorului.

Eco susţine: **Casablanca** nu este un film, ci mai multe filme într-unul, o **antologie.** Făcut aproape la voia întîmplării, el s-a construit, probabil, singur, dacă nu chiar împotriva sau dincolo de voinţa autorilor şi actorilor săi. Funcţionează în ciuda teoriilor estetice şi filmice, în el derulîndu-se într-o formă aproape telurică, **Energia narativităţii** în stare sălbatică, fără ca arta să intervină ca s-o disciplineze. În aceste condiţii, putem accepta ca personajele să-şi schimbe dispoziţia sufletească, ţinuta morală, psihologia de la un moment la altul, putem accepta ca nişte conspiratori să tuşească pentru a curma o discuţie atunci cînd apare un spion, putem accepta ca nişte femei uşoare să plîngă la auzul „Marsiliezei". Cînd toate arhetipurile se dezlănţuiesc fără jenă, se ating profunzimi homerice. Două clişee provoacă rîsul. O sută, emoţionează. Pentru că ai sentimentul obscur că aceste clişee vorbesc între ele şi sărbătoresc astfel o reînnoire.

lumea văzută cu ochi de cinefil

Un spectator la Teatrul animalelor

— Ai fost la Universal? mă întreabă colegul Jacques Chevalier de la **Revue du Cinéma.** Dacă n-ai făcut-o încă, trebuie neapărat s-o faci! Nu mă grăbesc să-i urmez sfatul, fiindcă am auzit că o vizită în acest Disneyland al cinematografiei îți ia aproape șapte-opt ore. Totuși, într-o duminică dimineață, zi fără program...

După aproape două ore de drum, autobuzul pare să fi atins liziera orașului. Lăsăm în urmă Hollywoodul, traversăm o cale ferată, gonim cîteva minute printr-o vale aparent sălbatică și, dintr-o dată, iată-ne din nou între tipicele **cottage-uri** hollywoodiene: sîntem în **Universal City.**

Povestea acestui oraș întemeiat de Carl Laemmle este o istorie a îndrăznelii fără margini, ca însăși biografia acestui tipic american promotor al cinematografului. Născut în 1867, Laemmle a ajuns în Statele Unite la 19 ani, și douăzeci de ani s-a resemnat să fie un umil funcționar care acumula — în secret — capital. În 1906 se avîntă în afaceri. La 40 de ani începe viața! În Wisconsin cumpără un magazin de confecții, la Chicago, o sală de spectacole, la New York un oficiu de distribuție de filme. Înhămase trei ogari la carul său și urmărea, atent, care aleargă cel mai repede. În 1912 s-a lămurit. Vinde tot și cumpără, la Los Angeles, terenul de la intersecția bulevardului „Amurg" cu str. Gower, creînd studioul **Universal.** Dar locul se dovedește prea mic pentru ambițiile sale. Găsește altul, la 15 minute cu mașina de oraș, izolat, ieftin fiindcă nu și-l dispută nimeni, o zonă de munte și văi. Acolo, ca un prinț al legendelor, își clădește „orașul", luat în rîs de unii, invidiat de alții. E de fapt un studio ca toate celelalte, numai că de zece ori mai vast, și formele de relief variate ale terenului îi furnizează posibilitatea să acopere necesitățile tuturor exterioarelor posibile.

Mîndru de opera sa, are inspirația, două decenii mai tîrziu, s-o transforme în obiectiv turistic. A construit, deasupra noilor platouri ale studioului, galerii de pe care, curioșii, vămuiți de o taxă respectabilă, puteau asista — tăcuți! — la turnarea unui film. La cantina studioului puteau lua apoi, nu numai un **lunch** ci și tot felul de suveniruri și fotografii cu autograful vedetei favorite. Acesta a fost embrionul viitoarei afaceri care a luat proporții și s-a dovedit atît de mănoasă încît aduce azi companiei cîștiguri suplimentare de milioane de dolari.

Povestea o cunosc prea bine și, urc sceptic o șosea dominată de indicatorul „Către Universal". De la jumătatea drumului însă, un autobuz decapotat se oprește în dreptul meu și șoferul mă invită să urc, alături de alți cîțiva rari vizitatori care nu folosesc propriul lor automobil. Curînd, după ce depășim un parking uriaș, sîntem proiectați în centrul lui **Universal City.** Sub soarele aprins, în fața caselor de bilete așteaptă, la cozi interminabile, „turiștii". **Shop**-uri speciale vînd sau închiriază aparate foto și casete Kodak, video-casete cu sloganul „Capturați visul!", clachete care-ți vînd iluzia că ești în business, King-Kongi de toate dimensiunile. Cu patru dolari poți obține, chiar, insigna studioului!

Complexul e dominat de două hoteluri ultramoderne cu lifturi exterioare, de pe terasele cărora poți admira splendida panoramă a celor mai înalte coline hollywoodiene. Nu zăbovim, însă, fiindcă ne așteaptă turul studioului, care comportă două reprize: centrul de spectacole și circuitul propriu-zis pe cele 210 ha ale uzinei de imagini. Ora noastră de promenadă este fixată pe tichet. Cum ne mai despart de ea mai bine de 150 de minute, ne îndreptăm spre cele cinci **„entertainment**-uri" organizate pentru divertismentul vizitatorilor. O luăm agale pe lîngă iazul pe care plutesc machete de fregate în jurul cărora apa e zbuciumată de explozii, cînd ne taie calea un admirabil cuartet **Dixie.** Valul mulțimii ne împinge însă mai departe către o poartă luată cu asalt deasupra căreia stă scris: Miami Vice, după titlul unui senzațional serial „de acțiune" pe care l-au difuzat canalele televiziunii americane. În amfiteatrul arhiplin spectacolul încă n-a început dar, pesemne, pentru a ne plasa în atmosferă, pe terasa unei cabane din fața tribunelor s-a și încins o încăierare. În fața noastră se întinde decorul „misterului" care va să înceapă: un turn de apă, o moară arhaică de țară, o grămadă de uriașe butoaie din fier și un iaz pe care plutește în derivă o barcă cu motor.

Ce face omul duminică dimineața? Merge la Disneyland-ul cinematografic

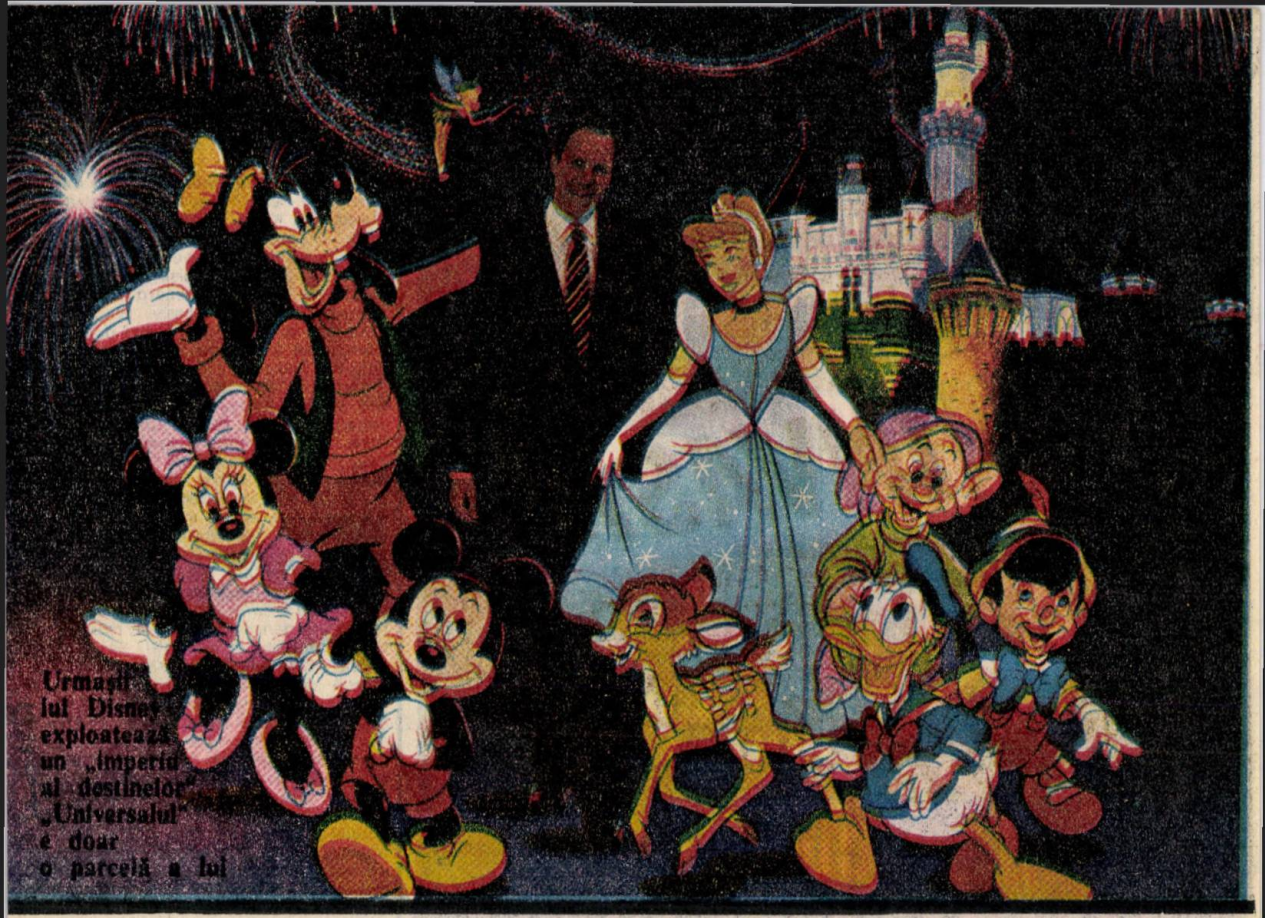
Efecte speciale...

O voce anonimă ne asigură — succesiv în engleză și spaniolă — că vom fi martorii unei prestații de cascadorie la cel mai înalt grad al riscului. Și spectacolul izbucnește: doi supermani înfruntă o ambuscadă întinsă de raufăcători într-o interminabilă cursă cu obstacole, printre butoaie de-a rostogolul și prăbușiri acrobatice din turnuri și balcoane. Improvizația e incoerentă nu numai în **story** ci și în scenografie, pentru că hidromotoretele și chiar elicopterul-surogat folosit de performeri n-are nimic a face cu ambianța arhaică de orășel din westul sălbatic. Dar protagoniștii se tot tîrnuiesc și se fugăresc și se ciomăgesc preț de o bună jumătate de oră, pigmentîndu-și bîlciul cu efecte pirotehnice însoțite de trăznete asurzitoare. Cînd mai ia foc, precum o torță, și moara, căldura devine insuportabilă și ai vrea să părăsești cîmpul operațiilor, dar nu se poate. Poarta rămîne ermetic închisă pînă la ultimul și cel mai spectaculos moment al **show**-ului, cînd întreaga cabană se prăbușește într-o decisivă și devastatoare explozie.

Cum, pînă ne va veni rîndul în turul studioului, încă mai e timp, intrăm și la **Stunt-shop,** „sfidare a morții în cele mai temerare cascade executate la Hollywood" ne amenință prospectul. Ne regăsim într-un alt amfiteatru, pe scena căruia e ridicat un **saloon** și o potcovărie. Ceea ce se petrece între aceste repere deprimă prin lipsă de fantezie și rigoare, nu trece de nivelul unei clovnerii de bîlci. Deși nu mă așteptam la prea mult, mă simt de-a dreptul deprimat, cu impresia că-mi irosesc, din portofoliul turistic limitat, un timp prețios, fără noimă.

Aceasta mi-e starea de spirit, în vreme ce mă îndrept, croindu-mi calea lent, printr-un adevărat labirint, spre peroanele autocarelor unde ordinea e veghează de un înfricoșător Boris Karloff, ieit cu cel din celebrul serial Frankenstein. Monstrul are succes; mai ales tinerele fragile țin să se fotografieze în ghearele sale. Noi, ceilalți, mai lipsiți de imaginație, urcăm într-un tramcar decapotat, așa cum erau cîndva, de mult și în București.

Abia am pornit și „miracolele" încep să se țină lanț: ne pomenim în epicentrul unui război galactic, o bătălie spectaculoasă cu laseri, supuși tirului unor ființe malefice de pe alte planete. Rezonabil, ghidul nostru lansează apeluri la pace, respinse, însă, cu violență de o voce tenebroasă. Dușmanul nostru, înspăimîntătorul dragon, ține la supremație cu orice preț. I-o acordăm și ne vedem de drum spre **Front lot,** zona celor 35 de platouri ale Universalului. Pentru început, sîntem introduși într-o vastă hală în care ghidul ne ține un adevărat discurs. Are nevoie de patru voluntari decișî să-și lege viitorul de cinematograf. Există printre onorabilii vizitatori patru asemenea exemplare? Zeci de mîini răspund ridicîndu-se



Urmaşii lui Disney exploatează un „imperiu al destinelor". „Universalul" e doar o parcelă a lui

una mai sus decît cealaltă. Mulţumit, ghidul alege patru inşi mai bine clădiţi cărora le încredinţează misiunea ca, după încheierea vizitei, să... cureţe grajdurile menajeriei studioului.

— Mai există şi alţi amatori? — întreabă el, în hazul general.

Şi culmea e că... există! Mai mulţi chiar decît prima oară. Vremelnica noastră călăuză alege, după criterii numai de el cunoscute, patru persoane care vor deveni, sub ochii noştri, protagoniştii unui film de anticipaţie ştiinţifică. Într-adevăr, după ce într-un amfiteatru urmărim o scurtă şi foarte interesantă istorie a efectelor speciale (de la Méliès la Lucas!) sîntem mînaţi, rapid, într-o altă parte, adevărat laborator de fabricaţie a aventurilor cosmice. Machetele cîtorva nave spaţiale sînt suspendate în faţa unor camere Tv. În timp ce în faţa unui ecran alb apar, în carne şi oase, patru cosmonauţi în care-i recunoaştem pe fericiţii aleşi. Aceştia, suspendaţi la rîndu-le, execută tot felul de mişcări cu care au fost instruiţi în „culise" privind, alături de noi, cu uimire, ecranul unor monitoare care-i înfăţişează dind tîrcoale, în spaţiu, unor sofisticate cosmonave. În altă sală, urmărim cum a fost realizată, cu ajutorul unui ecran „citit" selectiv de cameră, trucul bicicletei zburătoare din **Extraterestrul.**

Ceea ce se întîmplă aici începe să fie instructiv, devine act de cultură în pofida aparenţei de demonstraţie atractivă. Spectacolul, de astă dată admirabil pus în scenă, demistifică mirajul cinematografului şi arată mecanismul iluziei, modul ei de fabricaţie. La baza lui stă, evident, o altă concepţie decît cea a reprezentaţiei de saltimbanci cu care îmi începusem vizita. Celebrul balet în care Fred Astaire dansează pe pereţi şi pe tavan are, firească, farmecul ineditului, dar dacă ţi se şi explică — mai mult chiar — ţi se arată tehnica prin intermediul căreia performanţa coregrafică devine posibilă, imaginea cinematografică va căpăta mai mult relief.

După ce am fost purtaţi, pe bandă rulantă, din sală în sală, iată-ne din nou instalaţi în tramcarele noastre şi plimbîndu-ne, de astă dată, prin nesfîrşita magazie de costume a studioului! Afară, ne pomenim pe un mare bulevard metropolitan — o stradă din New York, ni se spune. Regretăm că nu putem coborî s-o măsurăm la pas, cînd iată-ne în faţa unui pod în ruine vegheat de un King-Kong „în mărime naturală". Monstrul urias este o capodoperă artizanală, clipeşte, respiră palpită, pare viu. Departe de a semăna spaima, trezeşte admiraţia pentru degetele „păpuşarilor" care l-au zămislit, pentru perfecţiunea muncii lor care, din păcate, nu poate sluji cea mai bună cauză.

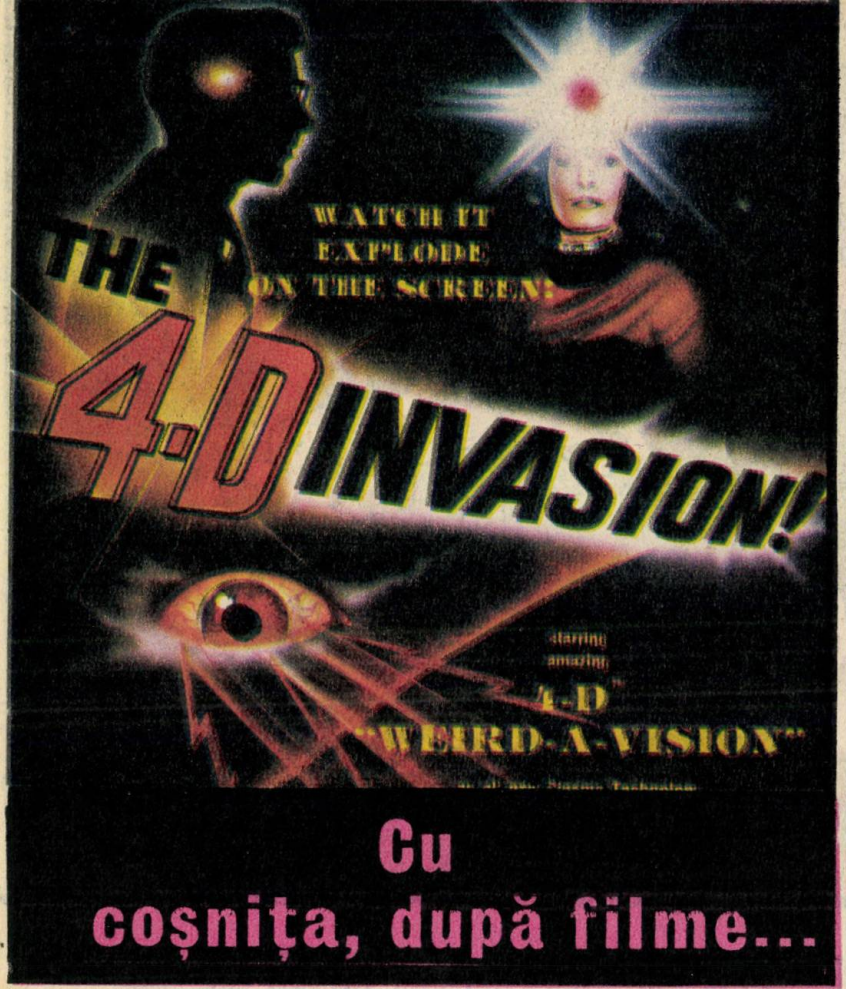
Şi tramcarul îşi vede de drum traversînd acum un pod ruinat care tremură din toate încheieturile. „Opriţi!" — strigă ghidul cu o voce care dă fiori reci. E prea tîrziu, însă. Cînd ultimul vagon al vehiculului nostru a trecut, miraculos, puntea, podul se prăbuşeşte cu zgomot asurzitor. Un ochi exersat poate observa pîrghia care comandă „catastrofa" şi ridică apoi, intactă, construcţia pentru viitorul tramcar.

Croaziera continuă

De oprit, oprim abia tîrziu, extenuaţi de aventuri, într-un bătrîn sat mexican. Numai că şi aici natura ne pare potrivnică. În jurul nostru se dezlănţuie un uragan, plouă cu găleata şi venind dinspre munte, un torent se spulberă pe uliţele prăfoase, doborînd un arbore gigantic chiar în imediata noastră apropiere. După ce părăsim „localitatea" în care, în vremurile de aur ale filmului, se turnau simultan cinci-şase westernuri, apucăm pe malul fluviului Mississippi, pe apele căruia se leagănă un vechi vas cu roată. Hotărît, nu ni se dă nici un răgaz pentru respiraţie.

Cîteva ore mai tîrziu mă regăsesc în inima Hollywoodului, lîngă un **Souvenir Gifts.** În vitrină, accesibil oricui dispune de bani, un bogat sortiment de Oscaruri mai strălucitoare chiar decît cele originale pe care sînt gravate dedicaţii de circumstanţă: „Celui mai bun soţ", „Celei mai delicioase iubite", „Celei mai fidele fiice". Dacă aş avea ceva bani (în plus!) aş expedia pe adresa muncitorilor obscuri care au creat **Universalul** şi al căror nume nu stă scris pe nici un generic, măcar un asemenea Oscar.

Tudor CARANFIL



Cu coșnița, după filme...

Marele hotel Beverly Hilton e instalat la întretăierea a două dintre bulevardele mastodont ale Los Angelesului: Santa Monica și Wilshire, în preajma cartierului Beverly Hills de la liziera Hollywoodului. Venind dinspre Ocean, la pas, ai de parcurs, pînă la hotel, cam șase kilometri, pe Wilshire ceea ce nu-i decît a șaptea parte din lungimea totală a bulevardului, dar excursia își merită osteneala. Deși e abia sfîrșit de februarie, pe Wilshire au înflorit cireșii, șirul de palmieri de la marginea trotuarului ține umbră rarilor trecători și numai mergînd pe jos poți admira cu adevărat fizionomia acestui superb bulevard care trăiește, abia acum, o adevărată revoluție urbanistică, sărind de la patriarhalul „cottage" la „zgîrie-norii" impunători cu structuri consolidate pentru seisme.

Hotelul Beverly, adevărată bijuterie arhitectonică, a fost închiriat de A.F.M. — asociația care organizează cel mai mare tîrg de filme din lume. Gigantica kermeză te întîmpină, în somptuoasele săli ale parterului, cu o expoziție dedicată cinematografiei autohtone.

Proiecție continuă

Adevăratele afaceri se fac, însă, în tăcere, la etajele superioare ale hotelului, în care marile societăți distribuitoare au închiriat unul sau mai multe apartamente. „Locatarii" sînt în număr de 335 din 55 de țări. În afara a vreo sută de companii americane, întîlnești în ghidul tîrgului „adresa" a 27 de societăți italiene, 26 engleze, 18 franceze ș.a.m.d. — un adevărat turn Babel. La apartamentul 65 te întîmpină, de pildă, reprezentanții casei britanice Rank. Ca pretutindeni, magnetoscoapele rîșnesc, și aici, din plin, sub privirile distrate ale clienților din întreaga lume.

Dar poate că vizionarea unui film la magnetoscop nu vă satisface, poate doriți o proiecție reală pe un ecran cinematografic? În acest caz vă stau la dispoziție 12 ore din zi, două zeci de săli cinematografice simultan. În curtea interioară a hotelului așteaptă, permanent, microbuze care-i reped pe invitați la adresele diferitelor cinematografe puse la dispoziția marketului. Din considerente practice optez pentru complexul „Beverly Center", care are avantajul să-mi pună la dispoziție 13 săli cu proiecție continuă. Purtat printre pereții străvezii de sticlă, de escalatoarele marelui centru comercial, uit cu totul de filme, fascinat de panorama colinelor hollywoodiene. Curînd, însă, la etajul șapte, repertoriul cinematografic mă trezește la realitate, într-o teribilă dificultate de alegere.

În cele șapte zile ale tîrgului, sînt înscrise peste o mie de proiecții cinematograffice, din care puterea de absorbție a unui om obișnuit nu poate depăși cîteva zeci. Totuși, în carnetul meu de cinefil împătimit, înscriu noul film al lui Peter Yates **Casa din strada Carol,** cu Kelly McGillis și Jef Daniels, **Culorile,** filmul în care Dennis Hopper i-a distribuit pe Sean Penn și Robert Duvall, **Încrucișare la miezul nopții** de Roger Herzberg cu Faye Dunaway și Ned Beatty, remake-ul american al lui Roger Vadim după **Et Dieu créa la femme,** avînd în locul Brigittei Bardot, o incoloră frumusețe americană, Rebecca de Mornay. **Cobra Verde,** ultimul film al lui Werner Herzog în care Klaus Kinski înscrie încă o performanță compozițională sau, foarte gustat de amatorii de operă, ultimul mare spectacol al lui Luigi Comencini **Boema,** care a avut curajul să distribuie în Mimi o frumusețe neagră, pe Barbara Hendricks alături de José Carreras în Rodolphe.

Sînt prezentate tot felul de filme, uneori un titlu necunoscut îți oferă o neașteptată surpriză plăcută, iar, alteori, un generic răsunător rezervîndu-ți neplăcute decepții. Iată, de pildă, **Chemarea paradisului,** cu marcă de fabricație franceză, interpretată de Omar Sharif, Pedro Armendariz, Pierre Vaneck și cu muzică de Francis Lai — are programatic — cu ce te atrage. Mai cu seamă că este un film de autor, scris, realizat și jucat de una dintre cele mai superbe actrițe pe care ecranul parizian le-a revelat în anii din urmă, Arielle Dombasle. După cîteva zeci de minute de vizionare îți dai seama însă, că tînăra regizoare nu face decît să-și pună în valoare nurii, cu o ostentație care devine, prin insistență, anostă. Spre disperarea distribuitorilor, reacția publicului e opusă așteptărilor, cu cît frumoasa Arielle se exhibă mai mult, cu atît spectatorii, plictisiți, părăsesc sala.

Maculatura, care zace, în vrafuri pe rafturile „Marketului", ia uneori forme de-a dreptul paradoxale. În patru dimensiuni... Într-o dimineață, primesc o luxoasă convocare la o conferință de presă, însoțită de un poster atractiv făcînd publicitate filmului **Invazia în 4 dimensiuni** (!?!) Misterios titlu... Cu atît mai incitant cu cît, aflu din invitație, prilejuiește „o nouă tehnologie cinematografică nedezvăluită pe planetă" inventată special pentru a putea „capta lumea psihicului" și la care s-a lucrat timp de zecee ani: „cinematograful în patru dimensiuni".

În trei dimensiuni am mai văzut și noi. Dar care-o fi cea de a patra? Arzînd de curiozitate mă grăbesc spre sala de conferințe de la Hilton. Dacă sîntem cu toții zece persoane, din care șase se vor dovedi, ceva mai tîrziu, din echipă! Proprietarul firmei „Noble", Panajotovic, ins rotofei și jovial, ni-l prezintă solemn pe autorul „noii tehnologii", dr. Lawrence Boren. Doctor... în medicină? Nu! Doctor în metafizică și astrofizică, în studii biblice (numele universității care i-ar fi acordat titlurile multiple nu e dezvăluit), talent multilateral, nu numai inventator ci și compozitor, „artist al iluminării", pasionat cercetător al științelor, cu importante descoperiri în fizică (ce n-au fost încă revelate, dar va veni și ziua cînd vor uimi lumea!)

...Livrele și amprente

și, pentru a încununa totul, scenarist și regizor de film. Beneficiarul acestei arătoase cărți de vizită are, într-adevăr, o fizionomie de inventator malefic, reprodusă după tipicul filmelor expresioniste din anii '20. El pornește să vocalizeze cu emfază despre „suprema sa docu-drama", horror-film descriind o plauzibilă invazie în lumea noastră indolentă, a lui Satan. Acest subiect „gras" este servit — ne asigură dr. Boren — de efecte speciale strict originale, fără vreun precedent în istoria artei imaginei, care vor putea fi utilizate în genuri ca S.F., groază, mister, musical și dacă trebuie, merge și în comedii. „Pînă acum — se exprimă plastic doctorul în metafizică — suprafața peliculei cinematografice abia a fost zgîriată!" Să vedeți acum ghiara leului!... Adevărata istorie a artei cinematografice cu Lawrence Boren începe. Impactul operei sale asupra publicului va smulge sigur exclamații ca: „Fantastic! Nemaivăzut! Unic!"

Tranzacții

— Bine? Bine! Dar unde-i filmul care va ului publicul?

— Încă n-a fost realizat! — recunoaște, imperturbabil, inventatorul. Mai are ceva de ciocănit la „tehnologia" lui, cîteva luni, cîțiva anișori.

Dar dacă așa stau lucrurile, de ce atunci toată tevatura? Pentru simplul motiv că autorii proiectului au nevoie de publicitate în colectarea de capitaluri. America e țara tuturor posibilităților!

În altă zi, cei 3.500 de invitați ai AFM primesc o circulară care începe cu avertismentul: „Los Angeles a devenit reședința escrocilor de la societatea Cannon". „Copilul minune" al Hollywoodului, casa Cannon, a trăit în ultimii ani ascensiunea cea mai fulgerătoare și cea mai neașteptată degringoladă financiară, încît nimeni nu se mai mira că — potrivit denunțului anonim — ar emite cecuri fără acoperire și ar vinde filme pentru care n-are drepturi. Rechizitoriul e semnat, însă, ca într-un vodevil de Labiche: „Victimele lui Cannon care vă vor binele".

Dar să-i lăsăm pe bussinessmani să se sfîșie unii pe alții, iar noi, ziariștii, fără să ratăm vreuna din atracțiile Tîrgului să fim „pe fază" și în fața evenimentului autentic. Miercuri 2 martie, de pildă, în fața unei alte reuniuni a presei, de astă dată într-o sală arhiplină, a fost anunțat proiectul unui monumental serial dedicat teribilului han Gingis avîndu-l ca realizator pe nu mai puțin teribilul Sergio Leone, italianul care a revigorat westernul american.

Acorduri, contracte, clienți întreprinzători și distribuitori satisfăcuți (sau cel puțin lăsînd această impresie!) — iată că cele șapte zile ale lui American Film Market (al 29-lea din istorie) s-au scurs pe nesimțite. După tradiționala recepție nocturnă în care părțile contractante și-au dat pe gît „aldămașul", Hiltonul rămîne, cîteva ore, pustiu și trist, precum ruinele unui turn Babel. Dar ecoul conversațiilor purtate aici și al tranzacțiilor perfectate va răsuna, distinct, în fizionomia viitorului an cinematografic.

Tudor CARANFIL

Docil, ca un turist conștiincios, m-am lăsat purtat de mînă, din prima mea zi la Hollywood, la faimosul „Cinematograf chinezesc" al lui Sid Graumann. Nu puteam să refuz deși nu așteptam nimic de la această vizită protocolară, asemenea salutului delegațiilor oficiale la mormîntul Soldatului Necunoscut.

În ce mă privește, știam totul despre „trucul" lui Sid Graumann, genial patron de cinematograf care a lansat ideea că e mai greu să valorifici filme decît să le faci. A fost un personaj, poate, dar emblematic pentru spiritul baroc al Hollywoodului. A apărut acolo cu o perucă extravagantă, a răspuns complexelor de inferioritate ale profesioniștilor filmului deschizînd, imediat după primul război mondial, cel dintîi „Million dollar's Theater" din Los Angeles, un cinematograf al elitei și confortului în care plăteai doi dolari biletul (o avere la vremea aceea!). În fiecare seară, foaierul-salon, mai vast chiar decît sala de proiecție, întrunea ceea ce se pretindea „mai subțire" în lumea fragilă din celuloid.

La 18 mai 1927 Sid a mai făcut un pas temerar, inaugurînd „Chinese Theater" cu o super-producție demențială, **Regele regilor** al lui Cecil B. de Mille. Fabuloasa sală avea să fie completată cu invenții ulterioare de către inepuizabilul Graumann care dorea, cu orice preț, să facă din exploatarea filmelor... cea de a opta artă. Întîi a „plantat" pe trotuarul lui Hollywood Boulevard o mulțime de stele care-i ghidau pe pietoni spre cinematograful său și, în inima stelelor, a gravat numele celor mai celebre personalități ale cetății. Apoi i-a venit o idee mai năstrușnică: să le ceară celor mai populare figuri ale cetății filmului nu banalul autograf ci amprenta tălpilor și palmelor. Frumusețea este că, după trecerea timpului n-a mai fost Sid cel care solicita vedetele, ci acestea îi deveneau recunoscătoare dacă izbuteau să-și dobîndească „nemurirea" în asfaltul jilav.

Azi, trec blazat pe lîngă stelele care reunesc, eclectic, pe lîngă nume ce nu mai strălucesc de mult, (ca cel al compilatorului Sol Lesser angajat să falsifice filmul mexican al lui Eisenstein) și altele care — dimpotrivă — înseamnă repere reale ale artei ecranului — și mă îndrept, la răscrucea „Hollywood and Wine", către faimosul loc de pelerinaj. Cum am citit atîtea despre el, nu mă aștept la lucrurile inedite. Și totuși, ineditul ține de privirea fiecăruia! Strecurîndu-mă printre mulțimea „hagiilor" de toate rasele, fac ochii mari de la primul contact cu pardoseala-monument. Dincolo de urmele tălpilor, în dedicațiile care le însoțesc, întrevăd personalitatea vedetelor.

Mulți nu fac decît să arunce formule neutre de circumstanță: „Mulțumesc, Sid, pentru onoare!" — declară Ray Milland sau un John Wayne își confesează lipsa imaginației printr-un „N-am cuvinte, Sid!". Edward G. Robinson, a exclamat, însă, romantic: „Lui Sid, prințului Hollywoodului!" iar fascinanta Pola Negri mărturisea, la 2 aprilie 1928, în pragul declinului ei: „Îți iubesc cinematograful, Sid!" Shirley Temple n-a scris nimic fiindcă nici nu știa încă să scrie în 1935, atunci cînd și-a imprimat urmele drăgălașe ale lăbuțelor ei pe asfalt; (în locul ei, o mînă cultă a schițat un: „Dragoste tuturor!"); Bing Crosby, însă, a desenat un portativ pe care a lăsat posterității o frază dintr-un șlagăr al timpului „The Blue of the

***Boema*: ultimul mare spectacol muzical al lui Comencini (cu Barbara Hendricks și José Carreras)**

Night" și parcă-i și auzi vocea fredonîndu-l. Un alt cîntăreț al filmelor timpului, Dick Powell, a aruncat, fără excese de fantezie „un milion de mulțumiri!" iar deasupra, Joan Blondell a supralicitat nu fără umor: „Două milioane!"

„Iată-mă, în sfîrșit, și pe mine, Sid!" — a scris triumfător Gary Cooper la 15 august 1943 (într-adevăr, de ce așa tîrziu?) iar Humphrey Bogart a schițat, amenințător, o urmă de pas înainte, avertizînd: „Sid, dacă ai să fii ucis vreodată, atunci eu voi fi asasinul!" Frații Marx, așii umorului absurd, n-au găsit nimic mai bun să transmită decît un convențional „Best wishes!". Dacă n-au avut scenarist! Meridionala Sophia Loren a adăugat, în graiul ei, la 26 iulie 1962: „Solo per sempre!" — ca o arie inubliabilă dintr-o operă italiană. „Lui Sid, cel mai bun partener al meu..." — i-a certificat imponderabila dansatoare Eleanor Powell, iar Paul Newman, care le face toate pe dos, și-a răschirat labele (descălțate!), una într-o direcție, alta, în cealaltă. Totul depinde și aici, pe asfalt, nu numai pe ecran, dacă ai sau nu personalitate!

După ce am încheiat de conspectat, sîrguincios ca un școlar, inscripțiile intrate în legendă, îmi ridic privirea spre a înregistra ambianța. „Chinese Teatre" imită, într-o stridentă combinație de cărămidă roșie cu piatră albă, o pagodă chinezească, avînd două aripi fanteziste cu turnuri și turle indefinibile ca stil. La intrare fac de pază trei personaje bizare, îmbrăcate în livrea roșie, ca angajații bîlciurilor provinciale ale copilăriei mele. Prostul gust afișat nu este inocent, nu provine din ignoranță, ci, dimpotrivă, este rezultatul unui soi de snobism al urîtului, este sublinierea — cu ostentație — a ontogenezei cinematografului, a cordonului ombilical care-l leagă de lumea bîlciurilor.

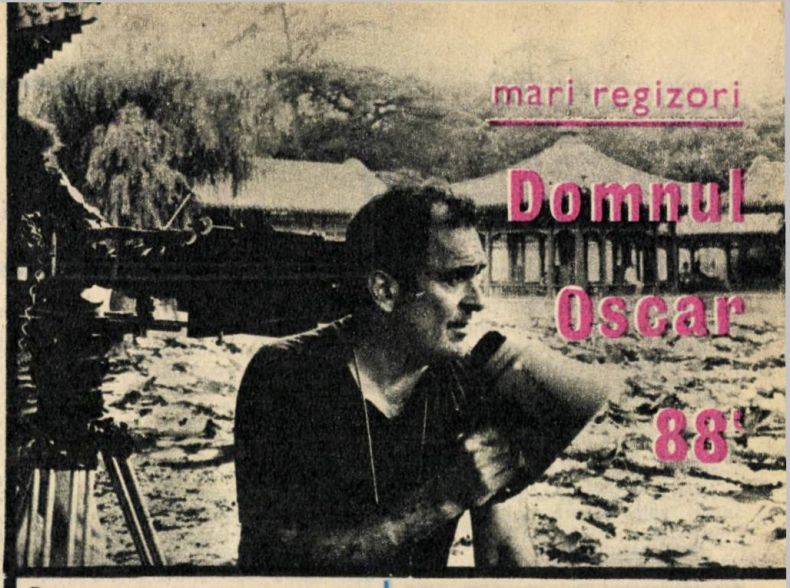
Odată trecut de cerberi, te pomenești printre tapiserii și draperii chinezești (originale oare?), vase exotice și candelabre încărcate de arabescuri, înaintezi printre sculpturi în fildeș și abanos pînă în vastul foaier în care ți se oferă prilejul să contempli, cu seriozitate, opera umoristică a unui „artist" de 13 ani, francezul Charles de Ravenne intitulată: „Hollywoodul în ajutorul lui Napoleon". În anii '20, Graumann a achiziționat această curiozitate care înfățișa, presupunem, o distribuție posibilă a unei superproducții istorice închinate lui Bonaparte: Doug Fairbanks, William Powell, von Stroheim, Adolphe Menjou și alte staruri „en vogue" în costume de mareșali ai primului imperiu. Înăuntru ca și afară întîlnești alături de același decalaj al gustului, aceeași minte tipic americană împroșcînd jerbe de idei.

După proiecția unui film subcomercial, ne reîntîlnim în însorita piață. Lîngă cinematograf s-a pripășit un predicator negru ascultat de doi puștani care-și explorează, meditativ, nările.

— Cinematograf vreți? -tună și fulgeră pastorul agitînd amenințător, o Biblie. Și cu credința ce faceți?

Cerberii de la „Chinese Theater" înveșmîntați în livrelele lor țipătoare îl consideră imposibili, în timp ce mulțimea rătăcește, fără odihnă, printre urmele și umbrele lumii filmului.

Tudor CARANFIL



mari regizori

Domnul Oscar

88

În timpul zilelor filmului italian la București, un critic din Milano, Grazzini, unul dintre aceia care onorează profesia și vocația aceasta, avea să spună la o întîlnire cu criticii români, spre mirarea multora (vorbea și în calitatea lui de profesor la centrul experimental cinematografic din Roma, carte este școala de film) că pe cît își dă el seama, ca mentor al atîtor serii de discipoli ai artei a șaptea din Italia

În căutarea echilibrului dintre adevărul istoric și adevărul dramatic

după realizatorii în jur de 50 de ani — Scola și Bertolucci — el nu mai vede apărînd un talent care să continue ceea ce a făcut pleiada de aur pentru cinematograful peninsular: Rossellini, De Sica, Visconti, Fellini, Antonioni, Pasolini, Monnicelli, Olmi, Rossi, Comencini și încă alții. În noile serii de cineaști lansate de școala romană, nici o mare promisiune. Grav! Am păstrat în minte afirmația făcută ca o confesiune tristă. Care să fie cauza? Avusesem ocazia să văd o selecție considerată reprezentativă de filme ale tinerilor de la centrul experimental, „Veneția tinerilor" se numea grupajul. Într-adevăr, nici o mare promisiune. Legam ceea ce văzusem cu ceea ce auzeam după un an și jumătate. Cum se poate explica fenomenul? Nu știe nimeni. Și totuși se trăiește într-o atmosferă impregnantă de vizualitate, de comunicare prin imagine, de cultivare a expresiei mediate. Să fie oare o inhibiție provocată de abuzul de imagine, să fie oare urmarea facilității de a o vehicula? Sau poate că exploatînd intensiv exteriorizarea prin imagine s-a atrofiat capacitatea de interiorizare? Nu încerc să teoretizez. Mă întreb doar pentru că subiectul de aici este Bernardo Bertolucci și el este nu numai autorul **Ultimul împărat,** dar și propriul său autor. Ceea ce nu trebuie neglijat.

O scurtă privire în biografia realizatorului spune multe: s-a născut cam acum aproape o jumătate de secol, la Parma, în partea nordică a Italiei, în regiunea Emilia-Romagna (nu prea departe de locul unde s-a născut și Fellini, dar mă grăbesc să adaug că nu fac această asociație de nume ca să sugerez cumva că regiunea ar fi vreun Lourdes cinematografic.) Parma și Emilia-Romagna există însă în unele din filmele lui Bertolucci — **1900, Strategia păianjenului, Tragedia unui om ridicul.** Tatăl său era poet, — Attilio Bertolucci — dar și critic de film și a jucat un rol determinant în formarea viitorului cineast. (N-am să folosesc, în privința lui, nici un adjectiv ca să-l calific, pentru că socotesc că adjectivele au început să diminueze calitățile) „Tatăl meu — spune regizorul — demistifica poezia. Cînd îmi citea poeziile lui, universul lor era, întotdeauna, cel al provinciei noastre, Emilia-Romagna, o lume pe care o puteam vedea cu proprii mei ochi". Dar ochii tînărului, foarte tînărului Bernardo erau ațintiți și asupra filmului sau mai exact asupra ecranelor din orașul natal. Pe vremea cînd era un băiețandru, Bertolucci avea și un erou prefereat: pe John Wayne. „Vedeam multe filme și cunoșteam toate sălile de cinema din Parma. Tatăl meu mă lua cu el și mă învăța să înțeleg și să iubesc cinematograful. Dragostea mea pentru film i se datorează în cea mai mare măsură lui, tot așa cum pasiunea lui pentru provincia natală mi-a transmis-o și mie. Am avut șansa unei atmosfere culturale și cinematografice, preexistentă mie. M-am născut cu rădăcini în această atmosferă chiar dacă după aceea am căutat să mă eliberez".

Apoi familia Bertolucci s-a mutat la Roma, unde Bernanrdo a intrat la facultate — filologie desigur — și încă student fiind avea să publice un volum de poezie care este răsplătit cu un premiu. Și nu unul oarecare ci

chiar unul important, „Viareggio". Încetează însă brusc să mai scrie versuri cînd se apropie de platoul de filmare. Și s-a apropiat de el „pentru că aveam sentimentul că scriam poezii imitîndu-l pe tatăl meu. Poezia nu era regatul meu. Trebuia să-mi găsesc propriul meu drum, propriul meu limbaj. A fost cinematograful".

Al doilea film, **Înainte de revoluție (1964)** și chiar de la acest al doilea film își pune probleme legate de structura narativă ca și de primejdiile excesului de tehnicitate. De multe ori mișcarea camerei de luat vederi este irațională. Și se întîmplă să fie copleșită de obsesia personajului. „Eu caut să exorcizez această abandonare de sine, această scăpare de sub control a camerei. La început, mă apropii de ea, dar repede mă dau înapoi. Am nevoie de perspectivă". Filmul acesta marca o apropiere a regizorului de politic. Erau, spune el, „sentimente contemporane" într-un ambient pierdut. „Ca să obțin acest efect în filmul **Înainte de revoluție** am filmat orașul Parma fără nici un fel de clădiri și palate moderne, am folosit orizonturi obturate, așa încît să nu transpară nimic din acel „miracol economic".

O concepție despre conflictul însuși, dar și despre modul de a-l dezvolta în narațiune. „Bertolucci, spune vechiul său colaborator, operatorul Storaro, nu folosește camera așa cum o fac alții de parcă ar urmări fraza scrisă pe hîrtie. La el totul se transformă în altceva, muzica și mișcarea devin, de exemplu, un omagiu adus lui Verdi. Filmul acesta intitulat **Înainte de revoluție,** nu este un eseu politic, deși conține o atitudine radicalistă. Nu este nici melodramă hoollywoodiană, deși există o vibrație afectivă și un deznodămînt dur. Filmul lui este o invitație la seducție pentru că Bertolucci este un Casanova."

Pleacă de la Jorge Luis Borges și de la Moravia, transformă sursa literară în ceea ce are el nevoie, respectînd doar legile narativității în imagine. Cu fiecare film își supraveghează ținuta artistică. Cu **Ultimul tangou la Paris,** își simplifică stilul, spre a sublinia mai puternic intenția cinematografică. În **1900** încearcă să găsească drumul spre un cinematograf popular, reconciliat cu scopul politic, dar își dă seama că a recurs la poncife și încă destul de multe și o spune singur: „În filmul ăsta numai cerneala avea culoarea ei adevărată."

Altă realizare, **La Luna** și altă autoanaliză „Trecutul trebuie traversat într-un fel sau altul. Chiar dacă nu te interesează psihanaliza, există o psihosomatică a filmării, a naturii de cineast. Există o „lectură" a lucrului la un film care permite, prin tot ceea ce se petrece pe un platou, să imprimi un anumit ton povestirii. Platoul este un simptom: un loc anume unde ficțiunea se materializează doar pentru a fi filmată."

Alt film, altă experiență de cineast: **Tragedia unui om ridicul.** Bertolucci este autor chiar de la primul film și chiar dacă s-a inspirat și din Borges și din Moravia. În film totul îi aparține. Dar tocmai acum ajunge să constate — odată cu **Tragedia unui om ridicul**; „nu eu trebuie să fiu pe primul plan în realizarea unui film, nu mai trebuie să povestesc la persoana întîi așa cum am făcut în **La Luna.** Eroul meu ridicul trebuie să poată vedea singur, iar eu trebuie să-l ajut să se vadă și de departe".

Cu **Ultimul împărat,** care este acum la ordinea zilei cinematografice, cerneala criticilor desenează, deocamdată, doar laude și osanale. Este euforică. Se va potoli, probabil, și va lăsa privirii reci, lucide — tot a lui Bertolucci — locul spre a face constatările cuvenite. A și făcut-o într-o anume măsură: „Povestirile cinematografice nu sînt cărți de istorie. Ele sînt poate cărți poleite în aur, fabule minunat ilustrate. Trebuie întotdeauna să încerci să stabilești un echilibru între documentul istoric și adevărul dramatic. Drama învinge întotdeauna. Și cinematograful poate fi folosit ca să schimbe lucrurile. El le poate face mai bune. Dar cred că, în primul rînd, filmele sînt sortite să ofere emoție".

„Ultimul cineast" a spus-o, dar eu tot sper ca el să nu fie ultimul mare italian al filmului.

Mircea ALEXANDRESCU

exclusivitate

Un recordman

Bertolucci se află pentru a doua oară, în cadru festiv, la Hollywood pentru că în 1988 a primit două mari premii de rezonanță internațională și, cred, de importanță pentru cariera lui de cineast: Globul de aur" și apoi „Oscarul", nu unu ci nouă statuete aurite. N-a fost ușor să-i prind cîteva clipe ca să stăm de vorbă dar cînd am reușit, surpriza a fost mare căci Bertolucci nu are nimic din vedeta prinsă între tabuuri și tabieturi. Nu, el e un băiat bun, un italian cum scrie la carte, băiat frumos și cumsecade. Este destul de abătut în ce privește soarta cinematografului italian. Spune că la ora actuală „se constată o lipsă de entuziasm pe platourile din peninsulă care nu vestește nimic bun. Producătorii și realizatorii nu mai vorbesc o limbă comună. Fiecare încearcă să se salveze cum poate."

Îmi povestește cum s-a gîndit mai întîi să transpună pe ecran romanul lui Malraux, „Condiția umană", dar n-a trezit entuziasm cu acest proiect al său. Lucrurile s-au petrecut altfel cu celălalt proiect inspirat de viața lui Pu Yi, ultimul împărat al Chinei. „Prima mare problemă — spune Bertolucci — după ce s-a perfectat transpunerea scenariului nostru, a fost găsirea principalilor interpreți. După sute și sute de vizionări, după discuții și tatonări, am reușit, în sfîrșit, să stabilesc un cast internațional care merge de la Peter O' Toole pînă la John Lone și micuțul Richard Vuu, care-l joacă pe Pu Yi la vîrsta de trei ani „actorul meu" avînd aceeași vîrstă. Peter O' Toole este profesorul lui de engleză, în film.

Bertolucci vorbește, apoi, despre îndelungile sale peregrinări prin China pentru a stabili locurile de filmare și despre cele șase luni pe care le-a petrecut, efectiv, pe platourile de aici.

„N-am vrut să fac un film istoric ci, prin psihologia unui om, am vrut să descriu o schimbare la față a unei lumi și, prin ea, a însuși personajului care m-a preocupat. N-a fost deloc ușor să filmez sau, mai bine zis, să ilustrez metamorfoza acestui om care a trăit într-o mentalitate ce îl ajută pe individ să se lecuiască singur."

Bertoluci vorbește cu o pasiune care se transmite interlocutorului. Uitasem că mă aflu în fața lui ca să-i iau un interviu. Vorbeam amîndoi despre **Ultimul împărat.**

Ray ARCO
Hollywood 1988

„Povestirile cinematografice nu sînt cărți"
(Bernardo Bertolucci)

cinerama

Caracterizarea

Un critic american l-a etichetat succint și pregnant pe Sylvester Stallone de pe vremea cînd juca și detectivi: „Stallone e genul de polițist care mai întîi descarcă pistolul și pe urmă pune întrebări".

Unul din filmele anului

Pentru Alexandre Astruc, scriitor și cineast, cum îi place lui să adauge sub numele său, unul din incontestabilele mari filme ale anului 1988 a fost **Wall Street** al lui Oliver Stone nu pentru că în dreptul lui stă acum și o statuetă Oscar ci, mai ales, cum spune scriitorul cineast, pentru că filmul „este valoros în sine, mai ales pentru modul cum arată acest mediu al agenților de schimb și al rechinilor afacerilor de bursă din lumea new yorkeză. Există aici o febră a aurului, o neastîmpărată mișcare de pe urma bogăției care crește ca să dispară apoi într-o secundă. Este o lume în care suspensul nu este admis.

Michael Douglas este în filmul de care se ocupă Astruc un asemenea om de bursă și realizează, în filmul lui Stone, o compoziție considerată uluitoare (care i-a adus, de altfel, un Oscar). El e un posedat al jocului de bursă. N-are timp nici pentru propria lui sănătate. Își ia singur tensiunea arterială ca să nu piardă timpul pe la doctor. „Oliver Stone — spune Astruc — autorul altui film, **Plutonul**, ne descrie foarte bine toate subtextele acestui joc. S-ar spune că este o imensă partidă de poker în care mizele nu încetează să crească și în care pe prim plan stă dorința de a face bani și, mai ales, de a-ți doborî adversarul."

Mică antologie de curiozități cinematografice

Patrick Robertson este autorul a două volume în genul faimoasei „Cărți a recordurilor Guiness". El a adunat și grupat între coperțile acestor volume cele mai neașteptate și năstrușnice fapte și curiozități din lumea celei de-a șaptea arte. Noi vom face o spicuire din cele două volume sperînd să realizăm o mică antologie. Astfel:

• Filmul în premieră care a rămas cea mai îndelungată perioadă pe afișul uneia și aceleiași săli este **Emmanuelle** (Franța). A rulat pe ecranul cinematografului „Paramount City" din Paris timp de 10 ani și 32 de săptămîni între iunie 1974 și februarie 1985 fiind văzute de 3.268.874 spectatori.

• Actorul care a dat viață personajului cel mai longeviv este Dustin Hoffman: la începutul filmului **Micul om mare** avea 17 ani, iar la sfîrșit 121.

• Contractul pe perioada cea mai îndelungată cu unul și același studio a fost cel de care a beneficiat actorul Lewis Stone, cunoscut, mai ales, ca interpret al judecătorului Hardy în ciclul de filme consacrate isprăvilor fiului său, Andy Hardy (poate creația cea mai memorabilă a lui Mickey Rooney). El a încheiat contractul respectiv cu studioul MGM chiar din momentul înființării acestuia în 1924 și a continuat să lucreze pentru același studio pînă la sfîrșitul vieții, în 1953.

• Starul care a primit cele mai multe scrisori de la admiratori în perioada anilor 80 este Bo Derek, aproximativ 50.000 de scrisori pe săptămînă.

• Decorul cinematografic cel mai vast a fost Forumul roman reconstituit pe o suprafață de 55 acri în apropiere de Madrid, pentru filmul lui Samuel Bronston **Căderea Imperiului roman** (1964). Edificiul cel mai înalt, de peste 80 metri, din cuprinsul Forumului era „Templul lui Jupiter."

• Cel mai redus ca dimensiuni decor cinematografic a fost construit pentru filmul **Bill and Co (Gungurit de păsări)** (1947). El a fost montat pe o suprafață mai mică de zece metri și jumătate iar „interpreții" au fost niște turturele.

• Debutul cinematografic cel mai tardiv, la vîrsta de 84 de ani, aparține actriței Lydia Yeemans Titus într-un rol de compoziție. Ea a apărut, pentru prima oară, pe ecran în filmul lui Rudolf Valentino intitulat **Toată noaptea**, (în

Mare succes al televiziunii italiene ecranizarea romanului *Conștiința lui Zeno* de Italo Svevo în regia lui Sandro Bolchi (cu Johnny Dorelli și Ina Brigliardori)

anul 1918) și a jucat apoi în alte peste 50 pelicule pînă la încetarea din viață în 1929, la vîrsta de 95 ani.

• Vedeta străină cu cea mai ridicată cotă la box-office-ul american a fost Brigitte Bardot care s-a clasat pe locul al șaptelea pe lista celor mai bine cotați actori din lume.

• Vedeta cea mai tînără aflată vreodată în fruntea box-office-ului american a fost Shirley Temple. Ea a înregistrat această performanță în 1935 pe cînd avea 7 ani.

• Săritura cea mai spectaculoasă fără parașută realizată de un cascador — aproape 80 metri cădere — îi aparține lui A.I. Bakunas ca dublură a lui Burt Reynolds în filmul **Hooper** (1978). El a aterizat pe o saltea cu aer.

• Cea mai lungă reprezentație cinematografică non-sop a durat 50 de ore, avînd loc între 29—31 mai 1983 „Centrul de varietăți" din Hollywood. În cadrul unui maraton de filme de serie B au fost prezentate, unul după altul, 37 de opere clasice ale genului. Costul unui bilet: 15 dolari.

• Cel mai mare număr de duble pentru o singură scenă — 342 — a fost înregistrat cu ocazia turnării filmului lui Chaplin **Luminile Orașului.** Este vorba de celebra secvență în care tînăra florăreasă oarbă (Virginia Cherryl) îi vinde o floare vagabondului crezînd că acesta este un bogătaș. Chaplin a refăcut scena de atîtea ori deoarece nu a reușit să găsească modalitatea cea mai potrivită pentru a-i sugera fetei pretinsa sa bogăție.

• Cel mai tînăr regizor al Hollywoodului a fost Sam Raimi care a realizat filmul său de debut intitulat **Neîndurător și după moarte** (1982) pe cînd avea 19 ani. Cel mai vîrstic a fost George Cukor care avea 81 ani cînd a fost solicitat să turneze **Bogate și celebre** (1981) cu Jacqueline Bisset și Candice Bergen.

• Cea mai ocupată vedetă, într-o perioadă dată, a fost Joan Blondell care, în numai 27 de luni a apărut în 32 de filme.

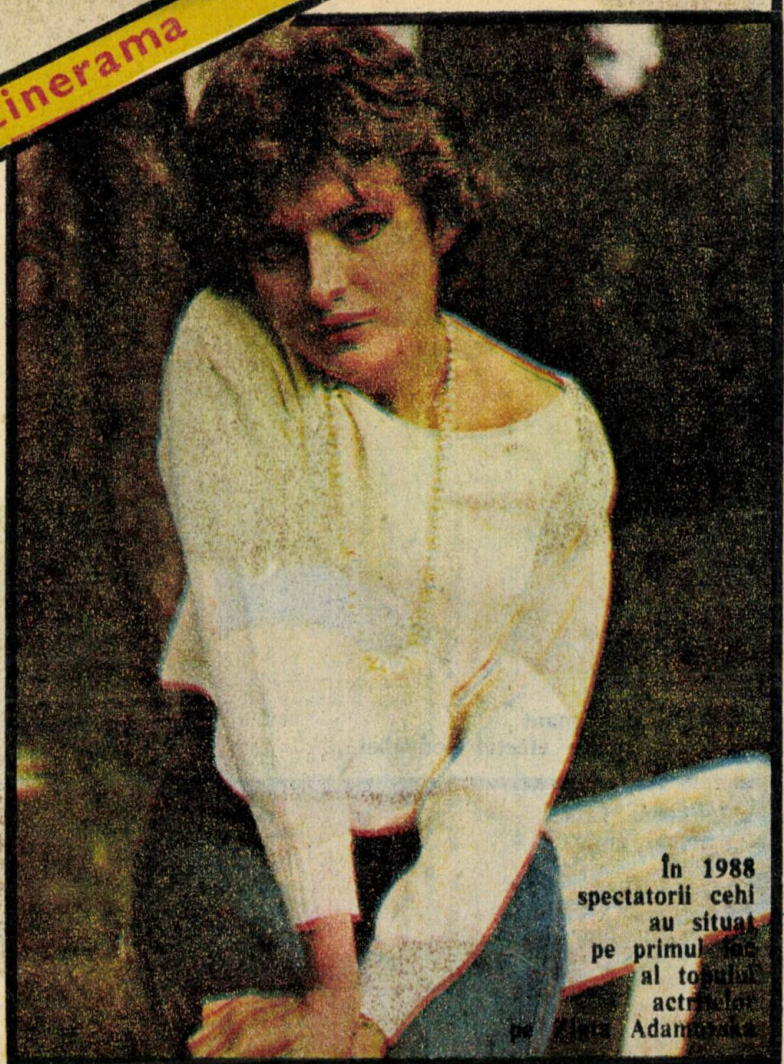
• Actorul american care a apărut de cele mai multe ori într-un rol principal a fost John Wayne. Din cele 153 de filme în care a fost distribuit, începînd cu **Lovitura de picior căzută** (1924) și terminînd cu **Țintașul** (1976), numai în 11 filme nu el a deținut rolul principal.

• Vedeta care a jucat în cele mai multe filme este actrița indiană Manorama — care a debutat în 1958 și a terminat cel de-al o mielea film al său în 1985. Din acestea, 999 au fost turnate în limba tamilă, și doar unul în hindi, pe care nu o vorbește. Manorama a reușit performanța de a evolua concomitent în 30 de filme.

• Recordul în ce privește vizionarea celui mai mare număr de filme aparține lui Albert van Shmus, care în cei 33 de ani (între 1949—1982) cîți a lucrat pen-

Marie Trintignant e convinsă de efectul podoabei...

Jaqueline Bisset nu mai puțin



În 1988 spectatorii cehi au situat pe primul loc al topului actrițelor pe [illegible] Adamovska

tru „Asociația cinematografului american (MPAA) avînd sarcina să stabilească la ce anume pelicule este permis accesul copiilor și tinerilor sub 18 ani, a trebuit să vadă nu mai puțin de 16.945 producții cinematografice.

• Cel mai tînăr interpret cu statut de star a fost Leroy Overacker cunoscut pe ecran sub numele de David Leroy care la vîrsta de șase luni, a fost partenerul lui Maurice Chevalier în filmul american **Povești spuse la culcare** (1933). Contractul a fost semnat de bunicul său întrucît nu numai „starul" era minor ci și mama sa, pe atunci în vîrstă de 16 ani.

• Personajul fictiv cu cele mai frecvente apariții pe ecran este Sherlock Holmes, (187 filme turnate între 1900 și 1986).

• Personajul istoric cel mai des prezent pe ecran este Napoleon, erou în 177 de filme realizate între 1897 și 1986.

• Cel mai mare ecran utilizat pentru proiectarea unui film — avînd dimensiunile de 35x26 metri a fost cel instalat în Japonia în cadrul „Expo Tzukuba '85" cu prilejul prezentării filmului canadian **Skywards** realizat în sistem IMAX. La aceeași expoziție a putut fi admirat și cel mai mare ecran video — „Sony Jumbotron" cu dimensiunile de 40x25 metri.

• Intervalul de timp cel mai lung scurs între terminarea unui scenariu și realizarea sa, ca film, a fost consemnat în cazul peliculei britanice **Doctorul și demonii** (1986). Scenariul despre doi jefuitori de morminte din Edinburgh a fost scris în 1954 de poetul galez Dyllan Thomas pentru studiourile „Rank" și a fost transpus, în sfîrșit de studiourile Brooks Film

Încă un festival

În mai 1989 se va organiza pentru prima oară un fetival al filmului de scut metraj în Brazilia. Va fi primul de acest gen în America Latină. Evenimentul va avea loc în portul Paraty, care se află între Rio de Janeiro și Sao Paulo. Organizatorii au lansat, încă cu un an înainte, invitații pe tot globul subliniind ideile ce vor sta la baza acestui nou festival. Prima dintre aceste idei și salutară de altfel, este nu de a face onorurile autorilor deja cunoscuți pe toate meridianele ci „de a lansa talentele de mîine".

Tot un festival

La Cognac (în Franța) unde te-ai fi așteptat să se țină mai curînd un festival oenologic, s-a ținut unul de film polițist. În ziua și la ora distribuirii premiilor ediției '88 — era la sfîrșit de săptămînă — orășelul părea că dormitează. În centru, circulația vehiculelor era interzisă (festival oblige) și tot felul de bariere zăceau singuratice pentru că nu aveau pe cine bara. Toată suflarea juvenilă și matură era deja în sală iar o altă parte a ei, la meci. În rest... Un film din R.F.G., **Pisicile** de Dominik Graf a fost încununat pentru ...calitățile lui americănești și lucrurile păreau să se încheie ca la orice festival, adică fiecare crezînd că filmul care-i plăcuse lui ar fi trebuit să ia premiu. Surpriza a venit însă în afara concursului. A adus-o Peter Ustinov, venit la Cognac cu un film care nu s-a aflat în nici o crîncenă întrecere cu celelalte ci așa, ca să arate lumii ce înseamnă un film polițist în care să existe nu numai acțiune, urmărire ci și ceva pe deasupra, un spirit à la Simenon, sau „à la Agatha", pentru că **Întîlnire cu moartea** i-a dat ocazia lui Ustinov să joace pentru a doua oară pe Hercule Poirot. Ustinov venea din Berlinul Occidental unde joacă pe scena „Teatrului Schiller", în limba germană și în propria lui piesă care se intitulează „A zecea simfonie a lui Beethoven".

Trimisa ziarului „Le Monde" la acest festival, Colette Godard, nu putea să scape ocazia de a încerca să ia un interviu acestui actor-autor care are reputația că-i transformă pe ziariști în proprii lui spectatori. Ceea ce s-a întîmplat și de astădată căci Ustinov a făcut un mic show: „Mă întrebi dacă joc în nemțește? Sigur că da, și găsesc că așa piesa mea e mai autentică decît în englezește chiar dacă eu am ceva accent străin. Și am accent pentru că interiorul gurii mele e aranjat de englează. Poate că ar fi de ajuns să-i schimb forma".

Cosmonauții și cinematograful

Vladimir Soloviov a petrecut 362 de zile în spațiu, în 1985 și 1986. În viața sa de pe planeta noastră, filmul, literatura și teatrul fac parte din activitățile lui cotidiene. Dar cum s-a descurcat el în spațiu? Ziaristul Valentin Kuzin i-a luatt un interviu pentru publicația „Filmul sovietic".

Întrebat dacă există vreo legătură între călătorii spațiului și cinema, Soloviov a spus:

„Încerc să-mi imaginez ce ar în-

semna antrenamentul unui cosmonaut, sborurile deosebit de lungi, analiza experiențelor făcute pe orbită, relaxarea pe pămînt ca și în spațiu — toate astea fără cinema! Cred că n-aș putea să-mi imaginez. Cred că în domeniul nostru, al cosmonauților, antrenamentul s-a început cu lecțiile de cinema și mai ales, cu lecțiile despre realizarea de documentare privitoare la cercetările spațiale. Asta se întîmpla pe vremea Sputnik-ului. Acum toate astea au intrat în istorie. Vă mai aduceți aminte de entuziasmul pe care l-a provocat primul zbor în spațiu? Cele mai interesante lucruri care s-au petrecut pe orbită au fost apoi imprimate pe celuloid. În felul ăsta, găsesc că realizatorii de film au făcut un lucru folositor.

— Cînd v-ați aflat în spațiu, ați putut să vedeți filme? Și ce fel de filme?

În primul rînd filme legate de profesia noastră și care ne arată în amănunt, ce avem de făcut la experiențele de pe laboratorul spațial. Un cosmonaut are o mie de lucruri de făcut și nu trebuie să uite nimic. Asemenea filme sînt indispensabile. Cît despre relaxare, eu sînt îndrăgostit de balet și, sus în spațiu, văd filme cu balet luate de la videoteca noastră. Vedeam în fiecare zi asemenea filme ca să mă ajute să lupt cu stressul. Trebuie să vă spun că un cosmonaut are de făcut față unui teribil stress. Acolo sus, pe orbită vezi filmele cu alți ochi decît pe pămînt, mai ales cînd trebuie să stai un timp mai lung. Cadre obișnuite, cu iarbă, cu ape, copaci și păsări îți creează chiar o nostalgie. Trebuie să ajungi în spațiu ca să-ți dai seama cît de neprețuit e pămîntul. Ori de cîte ori o navă de legătură vine la laboratorul spațial și aduce între altele scrisori din partea familiei, se aduc și casete video.

— Și ce părere aveți despre filme? Care vă plac?

— Nici cosmonauții nu fac excepție: le plac filmele bune și le displac cele proaste. Și după părerea mea, se fac astăzi prea multe filme proaste.

Comedie à la Capra

S-a vorbit și scris mult în 1988 despre un film de Charles Shyer, considerat a fi „o edificatoare poveste feminină". Filmul **Baby Boom** al sus-numitului realizator pare să indice o întoarcere a cinematografului Hollywoodian la vechea comedie a lui Frank Capra în care prioritară era apărarea valorilor sănătoase ale familiei. Această tendință ar fi cu atît mai prețioasă, în contextul de astăzi, cînd ecranele sînt invadate de filme „cu efecte speciale", de groază, violență și oroare.

Baby Boom este o poveste care pornește de la o investigație aproape neorealistă în viața unei funcționare de la o mare firmă bancară din New York. Este preocupată de carieră și de biroul ei

Alt mare succes: *Ochii negri* de Nikita Mihalkov. Elena Safonova premiată și apoi invitată în juriul de la Cannes 1988

Două forțe de vîrstă medie ale cinematografului italian, Ettore Scola și Marcello Mastroiani, colaboratori într-un serial fraco-italian

povestea de față, evoluează spre o rezolvare în spiritul comediei de situații în care — spune un comentator — Diane Keaton se dovedește a fi strălucită susținînd aproape singură dificultatea acestei partituri și demonstrînd o vastă gamă expresivă. Partenerul ei — care nu este altul decît Sam Shepard — s-a adaptat, se spune, felului ei de a juca și-i dă replica cu un fel de ironie discretă (în rolul pe care-l deține în povestirea lui Shyer, și care este acela al unui veterinar).

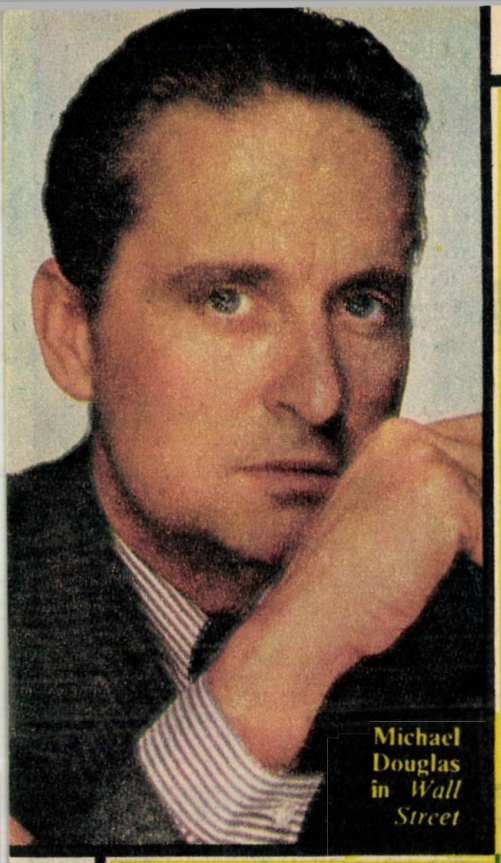
Altă biografie celebră

Viața lui Enrico Caruso — un mit al scenei de operă de la începutul acestui secol — a inspirat un film intitulat chiar **Caruso.** În rolul vestitului tenor italian de ieri apare un vestit tenor spaniol de astăzi, Jose Carreras.

O comedie așteptată

S-au încheiat filmările la **Arthur,** o comedie cinematografică a cărei principală atracție o constituie, desigur, cuplul actoricesc: Liza Minneli — John Gielgud.

pînă cînd în propria-i viață apare o fetiță. Odată cu ea, apar milioane de probleme: cum s-o îngrijească și cum să împace maternitatea cu cariera socială. Să lase fetița pe seama unor rude sau să angajeze o baby sitter pentru toată ziua? Pînă la urmă se decide s-o țină alături de ea. Cum eroina (rol interpretat de Diane Keaton) se decide pentru această din urmă formulă, lucrurile „ca și



Michael Douglas in *Wall Street*

portret

Juniorul

Producător înzestrat cu un fler deosebit, Michael Douglas, fiul lui Kirk Douglas, s-a văzut „înnobilat" anul acesta (ca actor) cu mult rîvnitul premiu Oscar pentru interpretare masculină în filmul **Wall Street**, regizat de Oliver Stone, alt nume cunoscut în lumea filmului prin celebrul **Platoon, (Plutonul)** premiat, și el, cu Oscarul pentru cel mai bun film în 1987.

Într-un fel, Michael Douglas este **„a doua generație — Hollywood"**. Cînd părinții au divorțat, Michael — în vîrstă de opt ani — și mama sa (actrița engleză Diana Dill) se mută în orașul Westport, statul Connecticut, un oraș cu tradiții culturale din estul Statelor Unite.

Tînărul Douglas urmează cursurile Universității Yale doar un singur an, abandonînd apoi în favoarea unei existențe prinse în vîrtejul anilor '60: muzică, politică, meditație filosofică, hippy, curse „nebune" de automobile. În urma unei astfel de curse dramatice, Michael lasă totul baltă și se stabilește la New York. Aici își face o scurtă ucenicie „pe scîndura scenei", pe Broadway, prilej să cunoască și să se împrietenească cu cîțiva tineri actori și regizori, printre care și Sam Shepard. Activitatea sa filmică se rezumă doar la cîteva apariții în filme antirăzboinice, adevărata sa carieră actoricească bătînd însă pasul pe loc. „E într-adevăr greu să-ți faci un nume cînd ești fiul lui Kirk Douglas și, mai ales, cînd asta ți se vede pe figură. Riști tot timpul să fii comparat cu el sau, și mai rău, să îl imiți... — spune Michael, astăzi, cînd este, într-adevăr, „un nume". Sper să fac mult mai mult acum, la patruzeci și atîția de ani, decît am făcut la treizeci".

Și, totuși, perioada celor „treizeci" nu a fost prea rea. În 1972, interpretează rolul unui polițist în serialul TV al lui Karl Malden, **The Streets of San Francisco (Străzile din San Francisco)**.

În 1975... prima „lovitură": tatăl său, Kirk, renunță la proiectul care îl preocupa de cîțiva ani, acela de a face un film după „Zbor deasupra unui cuib de cuci". Michael se decide — va produce acest film, avînd în rolurile principale pe Louise Fletcher și Jack Nicholson, în regia lui Milos Forman. Rezultatul? Filmul primește cinci Oscaruri printre care și cel pentru cel mai bun film al anului. După patru ani, Michael produce un alt film care face vîlvă, **Sindromul chinez**, cu Jack Lemon și Jane Fonda (unul din rolurile principale este interpretat de Michael). În film este vorba — bizară coincidență! despre un accident la o uzină nucleară — cu cîteva săptămîni înaintea unui accident similar, de astădată în realitate, cel de la Three Mile Island. Michael nu se mulțumește să „smulgă" Oscaruri, ci își caută drumuri și în alte genuri. Două comedii, **Romancing The Stone** și **Diamantul Nilului** — sînt două pelicule de succes produse și interpretate de Michael Douglas, avînd ca parteneră pe Kathleen Turner.

Succesul repurtat cu **Fatal Attractions** al lui Adrian Lyne, îl face pe Oliver Stone să-i propună lui Douglas rolul principal în pelicula **Wall Street**. Michael nu a întrunit unanimitatea în alegerea sa. „De obicei, se cere — spune el — să fii frumos, simpatic și sexy. Oliver Stone s-a bătut cu conducerea studioului ca să mă aibă în filmul său". Lupta a fost, se pare, destul de dură, dacă amintim cîteva nume propuse de conducerea studioului: Paul Newman, Richard Gere, Warren Beatty. Dar Michael trage lozul cîștigător. „Era un scenariu superb. Bine scris. Am fost plăcut impresionat cînd tipul care tocmai primise Oscarul pentru **Plutonul** m-a căutat ca să-mi spună că ar vrea să facem film împreună".

Personajul interpretat de Michael Douglas în Wall Street — Gordon Gekko — este ceva cu totul diferit de ceea ce a făcut pînă acum. Un tip care nu deschide gura decît ca să pronunțe atîtea cuvinte cît este necesar ca să fie înțeles, iar zîmbetul îi este, mai degrabă, un rînjet disprețuitor. Un alt Michael Douglas se mișcă pe ecran. Cu părul pieptănat pe spate, elegant îmbrăcat, bronzat și strălucitor, cu o mască impasibilă pe față, disimulîndu-și perfect sentimentele.

Doina STĂNESCU

Cinerama

Cele mai bune zece filme italiene

Revista italiană de specialitate „Bianco e Nero" a organizat un referendum printre criticii italieni care activează în presa cotidiană, reviste de specialitate, săptămînale precum și cei ce predau disciplina cinematografică la acele universități care au o catedră de film. Întrebarea formulată a sunat așa: „Care sînt cele mai bune zece filme italiene pe care dumneavoastră le preferați?"

Rezultatul arată că Antonioni, De Sica, Fellini, Rossellini și Visconti sînt autorii cel mai des citați de breasla criticilor, iar filmele care au obținut numărul cel mai mare de voturi au fost: **Hoți de biciclete, Pâlsa, 8½, Roma, oraș deschis, Obsesia, La dolce vita, Aventura, Senso, Salvatore Giuliano** și **La Terra trema.**

Filmele preferate au fost realizate între anii 1945 și 1963, și, precum se vede, în acest „buchet festiv" cum l-a numit un comentator italian (care, probabil, și-a exprimat și el preferințele în cadrul referendumului pe care l-ar fi vrut buchet festiv) nu se află Pasollini, Taviani, Bertolucci sau Olmi.

Este, am spune, expresia dorinței de clasicizare a unui perioade a filmului italian despre care s-a scris mult și care s-a numit, cu mai multă insistență după ce perioada trecuse, neorealismul italian.

Opera de trei parale

Pe platourile londoneze s-a filmat o nouă transpunere cinematografică a „Operei de trei parale" a lui Bertolt Brecht. Unul din numele cele mai sonore din distribuție este cel al binecunoscutei cîntărețe Julia Migenes-Johnson (recent văzută pe ecranele noastre în **Carmen** alături de Placido Domingo).

Performanță actoricească

După cum se știe, (iar în acest Almanah ați mai întîlnit și numele și unele din părerile sale) Charles Vanel este aproape centenar, dar faptul cel mai senzațional este că lucrează încă. Regizorul francez Jean Pierre Mocky i-a încredințat rolul principal în recentul său film, **Ani ai amintirilor.**

Viața e frumoasă

Nu este o afirmație vană ci chiar titlul unui muzical african realizat în Zair, cu o distribuție locală și în regia lui Ngangura Mweze avînd în principalele roluri „cantante" pe Papa Wemba și pe

Krubwa Bibi, dansatori, dansatoare, cor, formații muzicale, antren și voie bună. „Iată așadar un vodevil made în Africa, spune un comentator, un film fără nici un alb în cadru și fără nici o notă falsă în dialoguri sau ritm".

Pentru contribuție la arta a șaptea

Academia britanică de film și televiziune a conferit actorului Dirk Bogarde premiul pentru contribuție importantă adusă artei a șaptea, un premiu care-l consacră ca pe „unul dintre cei mai mari interpreți ai lumii în ultima decadă" (așa spune formularea care justifică acordarea premiului).

Bogarde, care s-a impus atenției publice mondiale prin interpretările sale din: **Moarte la Veneția, Portar de noapte, Căderea zeilor, Servitorul,** are la activul său peste 50 de filme în regia unora dintre cei mai vestiți realizatori din lume: Visconti, Losey, Schlesinger, Cukor, Allegret, Crichton, Verneuil.

Bogarde, actor de mare talent, a manifestat întotdeauna o vocație intelectuală el trecînd drept cel mai cultivat actor britanic. În vîrstă de 68 de ani, trăiește departe și de scenă și de platoul de filmare, consacrîndu-și acum timpul studiului și călătoriilor (ca orice englez!).

Într-un port la Adriatica

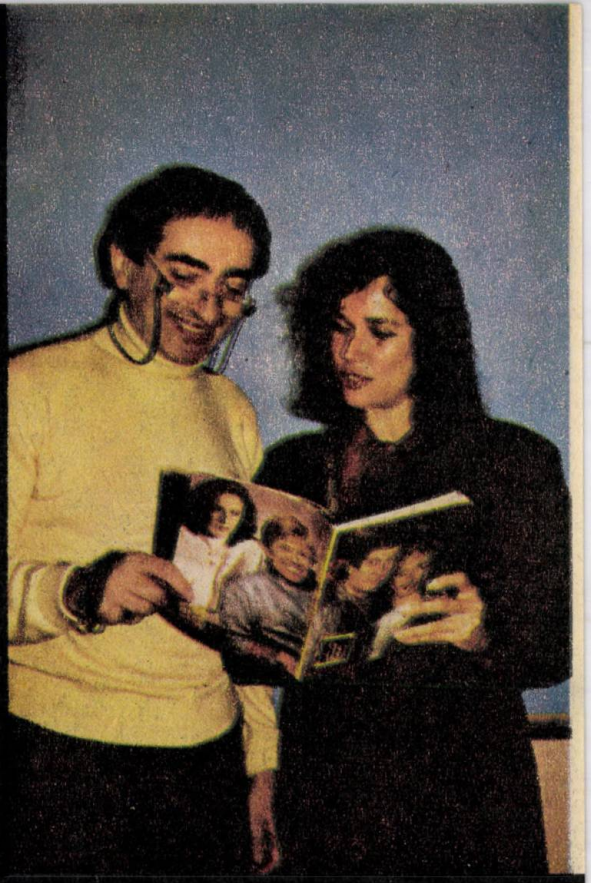
La Bari, a avut loc spre sfîrșitul anului, festivalul cinematografic internațional care este întîmpinat, an de an, cu un enorm entuziasm nu numai de publicul local dar și de cineaști, cinefili și critică datorită ținutei și repertoriului exigent pe care îl oferă în competiție. În plus, ediția din acest an s-a înscris în cadrul manifestării anuale cinematografice intitulată: „Europacine '88". Marele premiu l-a primit filmul englez **Mărturia** al lui Tony Palmer, care a suportat concurența altor 16 pelicule înscrise în competiție. Premiul de interpretare masculină l-a primit un alt englez, actorul James Wilby, pentru rolul din filmul **Un pumn de praf,** iar cel de interpretare feminină, actrița daneză Tammy Ost, interpreta principală din filmul **Katinka** de Max von Sydow.

Premiul criticii internaționale de film a fost atribuit peliculei turce **Herseye Ragmen** de Orhan Oguz, juriul presei ținînd să stipuleze în preambulul deciziei sale că „ar fi superfluă decernarea premiului său genialului John Huston pentru filmul **Cei morți,** ecranizare după Joyce, film ce reprezintă culmea unei cariere artistice exemplare".

Juriul internațional al festivalului a fost format din: actrița spaniolă Asumpta Serena, actrița italiană Lea Massari, regizorul belgian André Delvaux, regizorul sovietic Giorgi Senghelaia și producătorul englez Michael White.

revista „Cinema" la Hollywood

Două laureate

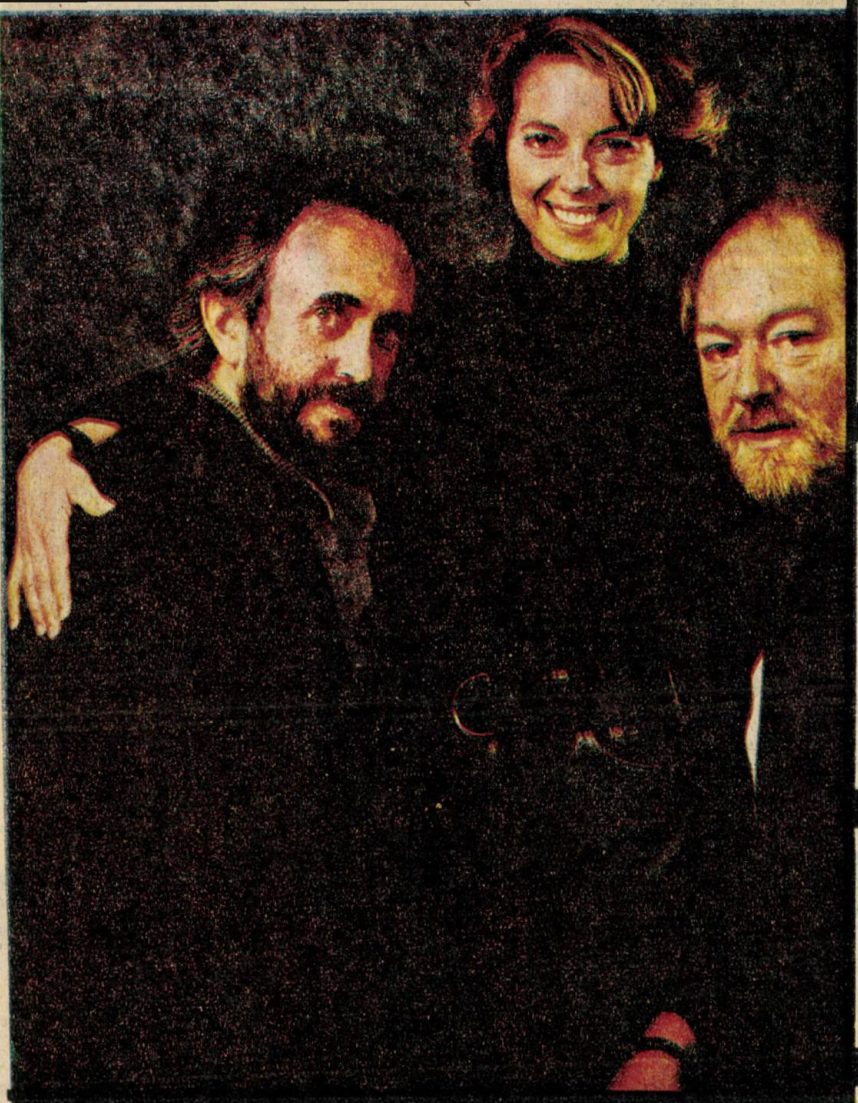


Pe Barbara Hershey am întîlnit-o cu totul întîmplător. Era agitată cum este de obicei o mare actriță și solicitată cum este o actriță ca ea. O mie de proiecte și tot atîtea răspunsuri de dat. Și totuși, cînd e vorba de presa și mai ales de o publicație de specialitate, Barbara Hershey își găsește întotdeauna timp. S-a descoperit în paginile revistei și „Almanahului Cinema" și a fost încîntată să dedice această fotografie prestigioasei publicații românești și cititorilor ei. M-am bucurat la rîndul meu să v-o pot transmite.

•

Fiica marelui Huston — marele și regretatul Huston — este la rîndul ei un nume consacrat. După **Onoarea familie Prizzi,** anul trecut s-a aflat la loc de cinste cu ultima realizare a tatălui ei ecranizarea **Cei morți,** după Joyce. Onorată de juriile internaționale de presă și de cercurile cinefile, Anjelica Huston este astăzi o actriță consacrată. S-a arătat încîntată și ea să se descopere în paginile revistei „Cinema"

Ray ARCO
Hollywood 1988



Pe Greta Scacchi spectatorii au putut-o vedea în *Bună dimineața, Babilonia* de frații Taviani (film prezentat la București în cadrul Galei italiene)

gian Irakli Kvirikadze, autorul filmului **Înotătorul** a filmat în Franța, în cadrul unei coproducții, **Comedie grotească**, cu actrița Ninel Saukretaldze și actorul Zurab Kipsidze. Operator a fost un alt cineast georgian, Levan Paatașvili.

Un alt film foarte așteptat pe ecranele din Uniunea Sovietică, este cel intitulat **Vînătorul singuratic** de Kety Dolidze după un scenariu de Nikita Mihalkov.

Visurile regizorului

Binecunoscutul realizator japonez Akira Kurosawa va filma, la începutul anului viitor, o poveste inspirată după cum a declarat el de „visurile mele de regizor". Acest enunț sună ca o provocare destinată să stîrnească interesul pentru viitorul film al bătrînului regizor japonez care de curînd a anunțat solemn și definitiv că acesta va fi și ultimul său film. După aceea se va retrage din activitatea cinematografică, rămînînd un simplu spectator.

Un nou love story

...pe fundalul unor evenimente revoluționare a realizat regizorul argentinian Luis Penzo. Filmul se intitulează Old Gringo și este de fapt ecranizarea romanului semnat de Carolos Fuentes.

În rolurile principale: Jane Fonda și Gregory Peck.

O studentă din 1988

Studenta este titlul filmului realizat de Claude Pinoteau și este

O realizatoare nostalgică

Regizoarea vest germană Maria Knilli și-a dorit o distribuție internațională pentru filmul ei intitulat **Follow Me** (este de fapt o inscripție întîlnită pe automobilele ce ghidează spre locul de parcare avioanele care aterizează pe un aeroport internațional).

Distribuția cuprinde numele franțuzoaicei Marina Vlady, al actorului austriac de care puțini își aminteau, Rudolf Veselly și al cehului Pavel Landovski.

Dela Tbilisi la Paris

Realizatorul și scenaristul geor-

Cum gustă poeții viața de **Dușan Klein** cu **Pavel Kriz**

una din speranțele cinematografului francez în 1988, adică un film care să meargă și la public și la critică. Elementul de atracție îl constituie — așa cum remarcă presa — principala interpretă a peliculei: Sophie Marceau care, la cei 21 de ani ai ei, a ajuns la al nouălea film. Ea a crescut, cum s-ar spune, sub ochii spectatorului pentru că a început să joace la vîrsta de 13 ani.

Noul film este o încercare pe care o face Pinoteau de a portretiza o anumită tinerețe în contextul anului 1988. Tînăra studentă, care în film poartă numele de Valentine (nume ce amintește de o celebră șansonetă a lui Maurice Chevalier,) este studentă la litere, deci acțiunea filmului este obligată să se petreacă în Cartierul Latin. Dar Valentine, care cunoaște un duios „love story" partenerul ei aici fiind un pianist căruia îi place deopotrivă muzica preclasică și cea rock (rolul este interpretat de Vincent Lindon) poate fi întîlnită cînd la Meribel cînd la Beaubourg, pe scările rulante de la „Centre Pompidou", (asemenea unor tuneluri de sticlă și oțel).

Realizatorul ține să sublinieze că nu este vorba de un love story așa cum știe toată lumea dintr-o experiență a ultimului deceniu ci mai degrabă de o tandră comedie de moravuri.

Sophie Marceau, interpreta acestui film, are un fel „foarte robust" de a răspunde la întrebările gazetarilor. De exemplu: „Există o neînțelegere între meserie, lumea filmului și dumneavoastră? Totul vine probabil de la întîmplările petrecute pe platoul filmului **Police**, al lui Pialat, film în care ați jucat și care dumneavoastră nu v-a plăcut deși ați fost formidabilă în rol.

Sophie Marceau răspunde: „Îmi place să fiu contrazisă în asemenea chestiuni...

— Credeți că sînteți în poziția cea mai favorabilă ca să vă judecați realizările?

Sophie Marceau: Cînd te-ai dăruit unui film și care apoi nu-ți place sfîrșești prin a nu-ți mai place chiar nimic legat de el și deci nu te mai placi nici pe tine pentru că ai acceptat să joci într-un asemenea film. Dar, pe măsură ce timpul trece, trebuie să recunosc că a fost un film care m-a învățat multe lucruri ca actriță. Munca era foarte specială aici, pentru că realitatea și ficțiunea se amestecau. Cînd faci un film e ca și cînd ai intra la mănăstire pentru trei luni. Nu se vorbește decît despre el, ești total condiționat de pregătirile acestui film, de discuțiile legate de el. La **Police** nimic din toate astea nu a existat de vreme ce nu exista un scenariu propriu-zis, nu cunoșteam povestea, așa că nu cunoșteam nici rolul și am jucat la voia întîmplării, urmărindu-mi instinctul. M-am lăsat dusă de inspirație, și nu am avut sentimentul că fac o muncă adevărată. M-am simțit în plină improvizație, lucru pe care-l destest. Poate că se pot obține și așa lucruri frumoase, dar cred că este enervant să nu poți controla situația în care te afli.

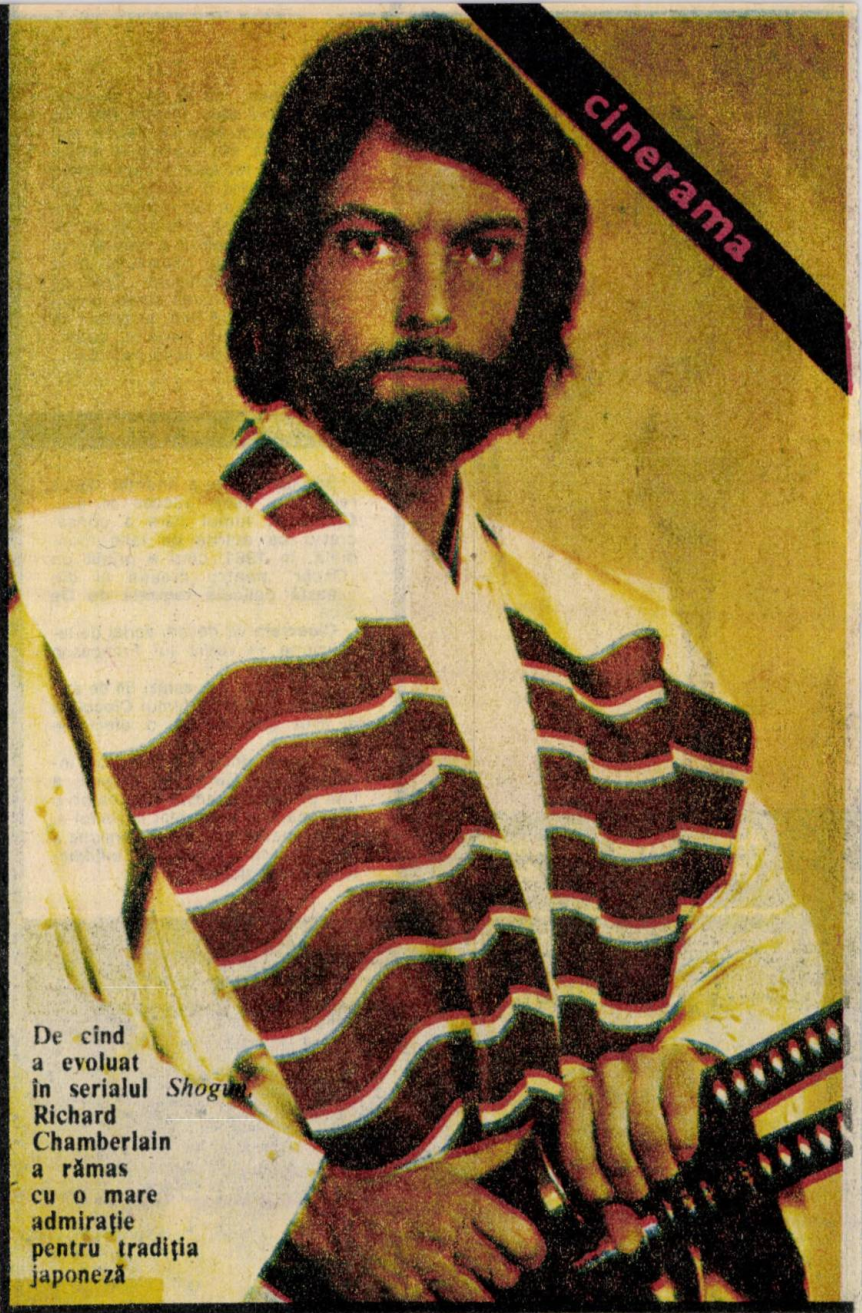
— Aveți nevoie de o înțelegere și de o recunoaștere iemdiată a regizorului?

— Dacă nu există această recunoaștere nu cred că este un lucru prea grav — spune Sophie Marceau — căci la filmare înveți să faci și lucruri de unul singur. Chiar dacă este o muncă de echipă și toată lumea are nevoie de toată lumea, poți să te trezești însă că te-ai închis în tine, căci, pe lîngă munca în echipă este vorba și de o muncă pe cont propriu, este vorba de activitatea ta însăți. Iar la **Police**, despre o asemenea activitate a fost vorba mai ales.

— Și vă place să revedeți acest film?

— Îl am pe casetă, dar nu-l pun niciodată. Mi-aș putea schimba părerea despre rolul meu dar nu despre film. Nu e genul meu de cinema. După un film ai întotdeauna un sentiment de dezamăgire. Cred că toți actorii îl au. Se întîmplă ca tu să fi dat mult iar camera să nu fi filmat tot. Și-ți vine să întrebi:de ce oare camera nu s-a aflat la locul cuvenit ca să rețină tot, de ce s-a tăiat secvența tocmai cînd începea să devină interesantă? Devii atunci furios pe alții. Se întîmplă să nu poți exte-

→



De cînd a evoluat în serialul *Shogun*, Richard Chamberlain a rămas cu o mare admirație pentru tradiția japoneză

Pentru Irena Kuksenaite anul 1988 a fost plin de succese

rioriza ceea ce ai dori să arăți. De cîte ori apar într-un film, aș vrea să-l pot face să fie cel mai frumos film din lume și la sfîrșit, chiar dacă nu este o capodoperă aș vrea să pot fi sigură, că în ce mă privește am dar maximum. Îmi place să resimt această exigență, o stare de urgență a realizatorului, ceea ce, din păcate, nu prea este cazul întotdeauna. Cred că dacă cineva nu mai simte nevoia acută de a face film, ar trebui să se oprească, să renunțe, pentru că starea asta se vede pe ecran...

În versiune serial...

Sophia Loren a anunțat că va relua un mare succes al său, **Ciocciara,** filmul care a consacrat-o ca actriță de talie mondială, în 1961, cînd a primit un „Oscar" pentru creația ei din această peliculă regizată de De Sica.

Ciocciara va deveni serial de televiziune în regia lui Francesco Rosi.

Loren, care are astăzi 54 de ani, declară că pentru filmul **Ciocciara** a avut întotdeauna o afecțiune deosebită.

Rivala ei încă din perioada începuturilor, Gina Lollobrigida, a luat probabil această știre ca pe o provocare și a anunțat la rîndul ei că va apare într-o nouă versiune a unui film care a impus-o: **Infidelele** lui Monnicelli.

Kafka în viziunea argentiniană

Regizorul argentinian Decampo Feijo semnează pelicula intitulată **Dragostele lui Kafka** care a fost primit cu entuziasm la festivalul de la Biarritz din toamna asta. Realizatorul declară că scenariul a fost inspirat de corespondența lui Kafka dar și de unele scrieri ale admiratorului necondiționat al acestuia, marele scriitor argentinian Jorge Luis Borges. O parte din film a fost turnată în Cehoslovacia iar alta în Argentina.

Un englez la Hollywood

În 1986 făcea senzație știrea că un producător englez, David Puttnam a fost invitat în Cetatea filmului american spre a prelua conducerea studiourilor „Columbia". Puttnam avea o carte de vizită prestigioasă: **Midnight Express, Charriots of Fire, Mission,** între alte filme cu reputație. Trecea drept producătorul care se angajează în realizarea numai și numai a unor filme de calitate. A supus deci patronilor studiourilor „Columbia" (între care se află și cîțiva ștabi de la Coca-Cola) studiouri ce treceau printr-o perioadă grea, un plan de producție pe care era decis să-l aplice. Pentru moment, planul a fost acceptat, dar n-a trecut mult timp și anumite cercuri interesate în producția studioului, s-au simțit atacate de „străin". S-au pus la cale cîteva capcane, un șir de șicane și după un an puneau pe fugă pe „intrus".

O ziaristă americană, Tina Brown, a întreprins o anchetă, timp de cîteva luni, asupra periplului hollywoodian al acestui cunoscut și apreciat producător englez, a reconstituit complotul care „l-a virat" în mai puțin de 12 luni de funcționare în Cetatea filmului. Este povestea unui om singur în fața rechinilor — cum a numit ea întîmplările pe care le-a cunoscut Puttnam la Hollywood și pe care le-a consemnat în cartea ei, din care vom cita un scurt fragment semnificativ:

„Îl întîlnisem pe David Puttnam — scrie ziarista americană, Tina Brown — în salonul Speedwing a aeroportului Heathrow din Londra. Se întorcea la Los Angeles după o scrută vacanță de Crăciun petrecută la Wiltshire, în Anglia natală. Îmi spusese: „Am înaintea mea trei ani ca să repun pe picioare „Columbia" și mi se lasă o totală inițiativă, mă bucur de o pace regală. E fantastic!" Astăzi, după numai un an, Puttnam pare epuizat de oboseală. E un fel de om care nu dă randament decît atunci cînd se află sub presiune. În situația asta poți să-l vezi cum străbate încăperea în sus și în jos, trăgîndu-și nervos firele din barbă, vorbind mai grăbit ca de

Cu tot titlul „polițist", *Secret incendiar,* este vorba de o poveste de dragoste cu Faye Dunaway și Klaus Maria Brandauer

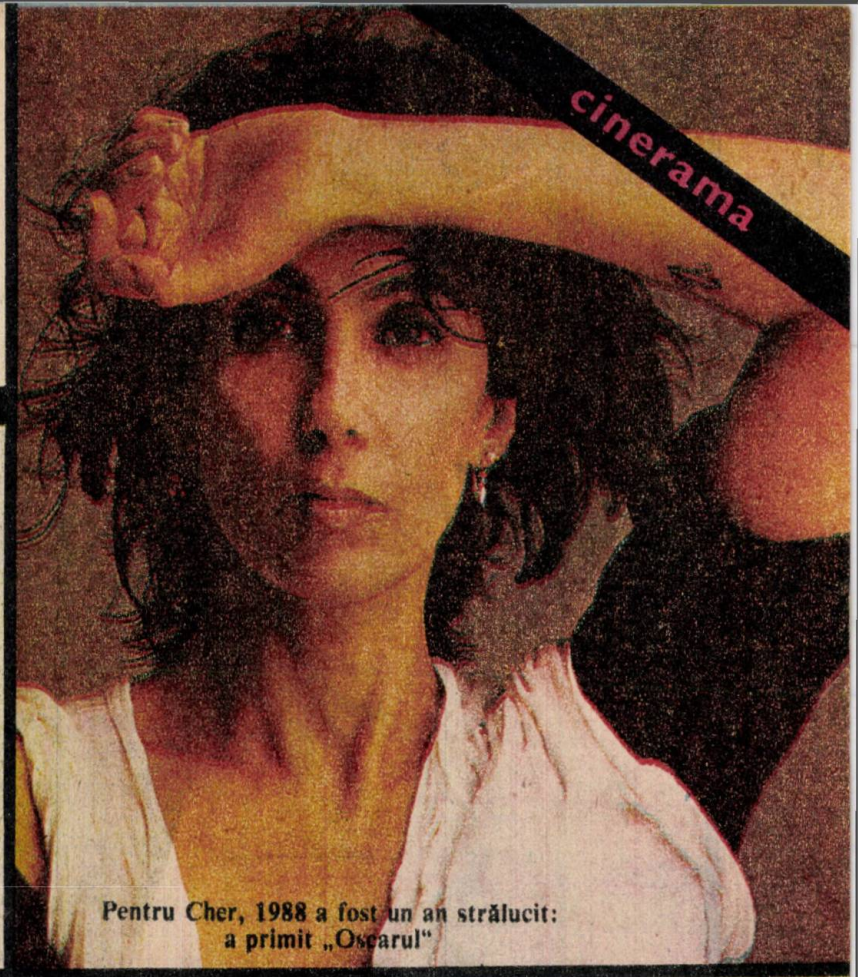
obicei. Acum filozofează cu voce tare: „Hollywoodul mizează pe punctele tale slabe. Indiferent ce structură ai avea, el te face să fii mai rău decît eşti în realitate. Dacă se întîmplă să fii ceva mai agresiv, el te face să fii dement. Dacă ai cumva tendinţa să mai „aranjezi" unele treburi, el te transformă dea dreptul în om necinstit. E un mediu fără nici un fel de principii, iar eu sînt incapabil să trăiesc într-un astfel de mediu".

Negustorii de color

Colorarea filmelor mai vechi, turnate în alb negru, a ajuns subiect de scandal public, aşa că orice revenire la ea nu reprezintă decît o palidă încercare de a ţine pasul cu scandalul pseudo-artistic. Povestea a mai fost şi este încă tratată în intervenţiile din paginile revistei şi Almanahului „Cinema". Dar amănuntele picante ne incită să mai spunem şi noi cîteva cuvinte. De exemplu: s-a dat recent la televiziunea franceză **Jungla de asfalt** în versiune color. Urmaşii realizatorului, John Huston, s-au împotrivit violent acestei mutilări care este folosită în mod discreţionar. Înaintea morţii sale, acum un an şi ceva, Huston însuşi calificase procedeul colorării filmelor cu ajutorul computerului drept o „idioţenie inspidă". Woody Allen o socoteşte „o umilire", iar Steven Spielberg s-a adresat de-a dreptul Congresului. Discuţiile sînt aprinse, antreprenorii noului procedeu susţinînd că „publicul american vrea să vadă cinema color, casetele alb negru nu se mai vînd şi că agenţiile care produc spot-uri publicitare nu vor să mai introducă secvenţe din filme alb negru."

Aşa că nu mai există acum reticenţe în faţa nici unei pelicule, oricît de vestită ar fi ea. **Şoimul maltez** sau **Casablanca** au căzut primele victime ale valului coloristic". Vînzarea a crescut într-adevăr, s-a înzecit (şi aceasta nu este o figură de stil ci o cifră reală, contabilă). Surprizele nu lipsesc însă şi dacă au ceva, au un fel de haz pitoresc. În **Casablanca,** de pildă, Humphrey Bogart poartă, în noua versiune, un costum albastru. Costumul adevărat, scos în vînzare la licitaţie acum cîteva luni, era... cafeniu. Sinatra apare într-un film avînd ochi căprui cînd la televizor şi pe stradă oricine îl întîlneşte poate constata că-i are albaştri. Jeannette McDonald, pe care o lume întreagă o ştia de roşcată, apare într-un blond platinat. Hotărît lucru, deruta vine o dată cu penelul cibernetic.

Rubrică realizată
de **Mircea ALEXANDRESCU**



Pentru Cher, 1988 a fost un an strălucit: a primit „Oscarul"

Un policier *Midnight Cop* cu o distribuţie senzaţională: Michael York, Frank Stallone şi Morgan Fairchild

Un cuplu de aur deocamdată nu pe platou ci „la fotograf" (Liz Taylor— Robert de Niro)

Coperta I

Actorii **Emilia Popescu** și **Claudiu Bleonț**: deși foarte tineri, foarte cunoscuți și iubiți de spectatori

Foto: Victor STROE

Coperta IV

Ornella Muti: s-a lansat doar ca o fată frumoasă și s-a consacrat ca o bună actriță

Almanah „Cinema" 1989

Redactor șef
Ecaterina Oproiu

Prezentarea artistică și grafică
Ioana Statie

Tiparul
Combinatul Poligrafic
„Casa Scînteii"
București Com. 80278

Exemplarul 25 lei

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Sumar

În spiritul Tezelor din aprilie Cineaștii răspund prezent

Festivalul național „Cîntarea României": Marea întrecere a tinereții — de *Florin Velicu* 6
Costinești, orașul cinefililor — de *Călin Căliman* 8
Debuturi la ora dimineții (și a amiezii) — de *Irina Coroiu* 11
Șapte portrete din „n" posibile — de *Călin Căliman* și *Magda Mihăilescu* 46
Tinerii în oglinzi de cristal — de *Julieta Țintea* 83
Filmul iubirilor din filme — colocviu: *Laurențiu Damian, Cleopatra Lorințiu, Adrian Pintea, Rodica Mandache, Emil Hossu, Magda Catone, Anca Sigartău, Mircea Albulescu* 49
Insomniile scenariului — colocviu: *Dumitru Dinulescu, Ion Visu, Sorin Iliești, D. Solomon* 60
Știința și arta emoției — colocviu: *Lucian Bratu, Nicu Stan, Nicolae Mărgineanu, Cornelia Tăutu, Tudor Mărăscu, Tereza Barta, Cornel Diaconu, Sabina Pop, Alexandru Întorsureanu, Luminița Vartolomei, Ion Bucheru, Dumitru Dinulescu, Maria Neagu, Geo Saizescu* 64

Dosarul ecranizărilor

Un punct de vedere general — de *Dan Ozeranschi* 22
Trei moduri ale mărturisirii prin ecranizare — de *Laurențiu Ulici* 24
Moromeții în literă și spirit — de *Bedros Horasangian* 26
Agirbiceanu atunci și astăzi — de *Paul Silvestru* 27
Ne-iubirea de aur — de *Cristina Neagu* 29
La pupitru: regizorul — de *Irina Popescu* 102
Dacă mă iubești, hai încă o dată la „Ghepardul" — de *Radu Cosașu* 106
A fost odată „Rebecca" — de *Magda Mihăilescu* 126
Un trandafir și mai frumos? — de *Ovid S. Crohmălniceanu* 136
Dickens, cel mai ecranizat autor — de *Adina Darian* 142

Sociologia publicului

Masă rotundă cu tinerii de la „Automatica" — de *Octavia Treistar* 32
Ce răspunde spectatorul cînd nu este întrebat, dar ne scrie la redacție 35
Încotro se îndreaptă gustul publicului — de *H. Dona* 97
Arhipologia și cinematecofilia — de *D. Solomon* 129
Filmele liliput — de *Valeriu Deac* 140
De ce ne place Casablanca
De ce nu ne mai place Odiseea spațiului 2001 — de *Umberto Eco* 172

Oamenii de aur ai studioului

Cascadorul: Calul care plînge — de *Ioan Albu* 74
Memoriile lui Arriflex — de *Marcel Păruș* 80
Animația la ea acasă — colocviu: *Constanța Buzea, Silvia Kerim, Valentin Eliseu, Călin Ioachimescu, Luminița Cazacu, Victor Antonescu, Erica Nemescu, Tatiana Apahidean, H. Maiorovici, Ion Truică, Nell Cobar* 86

Filmul și legătura lui cu viața

Un singur of — de *Alexandru Boiangiu* 42
Experimentul de la Rădești — de *Savel Stiopul* 44
Zece propuneri pentru zece filme documentare — de *Alexandru Stark* 44
Mereu la timpul prezent — de *Grid Modorcea* 130
Sfinxul (Garbo — un portret) — de *Alina Popovici* 146
Privește înapoi cu nostalgie — de **Romulus Căplescu** 168

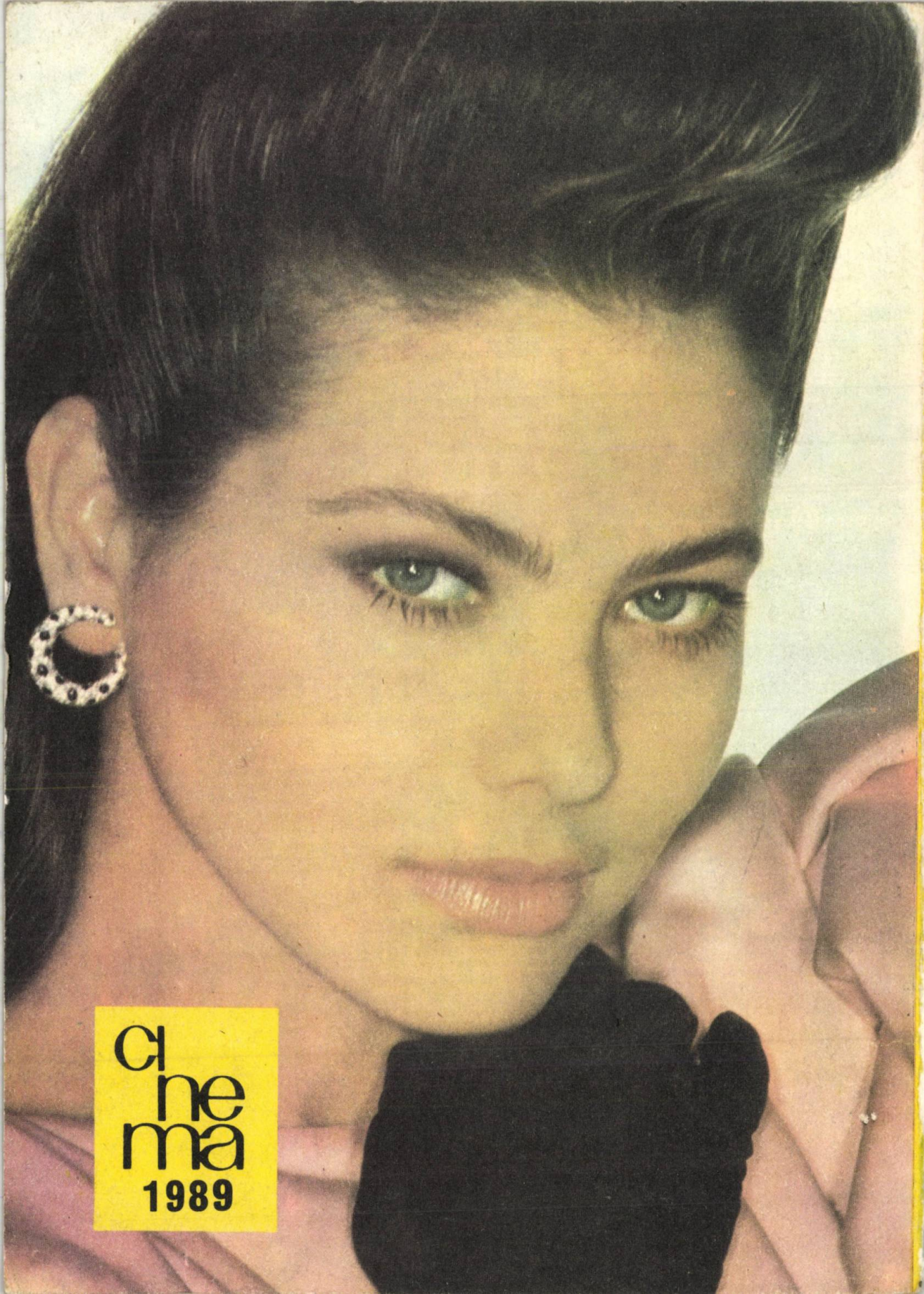
Filmul în contextul culturii

Eseistică, film și filozofie — de *Ion Bogdan Lefter* 38
Exploatarea ochiului de către ochi — de *Constantin Pivniceru* 76
Opera a cucerit ecranul și a recucerit publicul — de *Viorica Bucur* 110
...și căpătă glas — de *Bedros Horasangian* 116
Fața nevăzută a planetei cinema — de *Dana Duma* 118
Un cinema numit tandrețe — de *Adina Darian* 121
O operă, dar nu de trei parale — de *Ileana Berlogea* 132
Incredibil, dar adevărat — de *Eugen Atanasiu* 138
Filmul înainte „de a bate suta" — de *Constantin Pivniceru* 160
Domnul Oscar '88 — de *Mircea Alexandrescu* 180

Lumea văzută cu ochi de cineast

Cannes '88: Filmele generoșilor — de *Ecaterina Oproiu* 94
Vizită la Hollywood — de *Tudor Caranfil* 177

Cinerama 182



„Cinema“